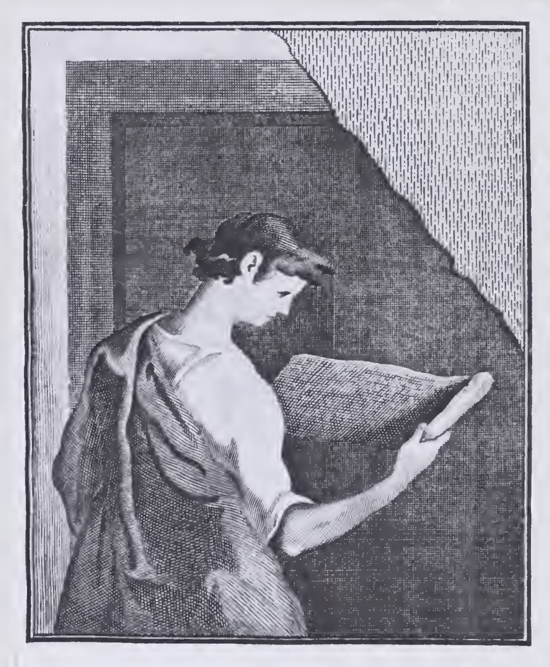




EL GRECO

EL GRECO

POR

MANUEL B. COSSÍO

CON 193 LÁMINAS

VOLUMEN II

MADRID
VICTORIANO SUÁREZ, PRECIADOS, 48
1908

Madrid.—Imp. de Fortanet, Libertad, 29.—Teléfono 991.

CAPÍTULO X

SAN FRANCISCOS.—RETRATOS.—PAISAJES.

San Franciscos.—No hay figura de santo que el Greco haya tratado con más amor ni repetido con más insistencia que la de San Francisco. Pudo no ser éste su tema predilecto; pero es lo cierto que por él, más que por otro alguno, vive en la fantasía popular: manifiesta señal de que acertó el artista á traducir fielmente la representación que en Castilla podía caber de aquel «glorioso poverel di Dio». De aquí las numerosas réplicas, con ó sin variantes, que el pintor hubo de ejecutar para satisfacer encargos. Pacheco, además (t. II, pág. 304), atribuye al Greco la gloria de ser en su tiempo el mejor pintor de San Francisco, lo que explica la existencia de las infinitas copias é imitaciones de tal asunto, hechas, tal vez, en la segunda mitad del siglo XVII, y

que corren todavía como originales del artista. Tratólo éste probablemente desde el comienzo de su carrera, y durante toda ella; aunque al final de la misma es cuando más debió reproducirlo, según el estilo de los ejemplares que nos quedan. Por este motivo, y por conservar á la serie su unidad y el interés monográfico que la acompaña, se ha creído preferible tratarla aquí, de una vez, cerrado ya y conocido hasta su conclusión el desarrollo histórico de la pintura del Greco. Lo mismo se hace y por iguales razones, con los *Retratos* y con los *Paisajes*.

Hay motivo para ser breves. *Retratos* y *San Franciscos* proceden, como ya vimos, de un origen común. Ambas series brotan, en lo que tienen de español, de la misma fuente: el *Entierro del Conde de Orgaz*. Allí queda dicho y allí ha de buscarse, por tanto, sin necesidad de repetirlo ahora, todo lo esencial que interesa para la inteligencia de estos dos órdenes de asuntos: pues, de una parte, clérigos, frailes, santos y caballeros son retratos, no más que retratos, y el cuadro entero, como entonces se dijo, el fiel retrato, jamás superado, del alma castellana en aquel tiempo; y por otro lado—volvemos á repetirlo—, de aquellos frailes, en que más directa y claramente se en-

carna el ambiente místico-nacional de la obra, han nacido todos los *San Franciscos* españoles del Greco. Esta inmediata relación puede verse en el que adorna el altar de Santa Bárbara, en la iglesia de San Nicolás de Toledo, y el cual no es otra cosa que el mismo fraile gris que ya conocemos; así como el *San Agustín*, que con él hace pareja, repite igualmente los rasgos y vestiduras con que se halla caracterizado en el *Entierro*.

Y he dicho «españoles», porque existe afortunadamente un ejemplar, uno solo hasta ahora, que, pintado ó no en España, se aparta del tipo que creó el Greco para sus *San Franciscos* castellanos, y sirve, por tanto, á manera de excepción, para poner de relieve el cambio esencial experimentado por el artista en su modo de concebir y de componer, á medida que fué derramándose en el espíritu de la tierra y de la raza y por él dejándose penetrar rápidamente. Esta joya (lám. 93), perteneciente, como ya se dijo (cap. II, pág. 101), al renombrado pintor y entusiasta del Greco D. Ignacio Zuloaga, es una tabla pequeña, que, por su empastada factura, semejante á la *Anunciación* del Prado (lám. 9), por su abundancia de veladuras y su técnica de esmalte, así como por el espíritu con que está concebi-

da y compuesta, revela pertenecer, si no á la época italiana, á los muy primeros años españoles del Greco. La firma que lleva en finísimos caracteres mayúsculos, según la primera usanza de su autor, contribuye á acreditarlo. Y sorprende observar cómo esta tablita, que por todas sus condiciones debiera ser una miniatura, se halla ejecutada con la amplitud y libertad que corresponde á las obras de grandes dimensiones. Nadie pensaría sino que realmente las tiene, si hubiera de juzgarse de ella por la fotografía.

Entre los ejemplos, que podrían agregarse á los muchos ya citados, para comprender el cambio radical que durante su vida, en fondo y forma, experimenta el Greco, no es el menos claro y relevante el del contraste que ofrece esta pintura con cualquiera de sus otros *San Franciscos*. Escójase, para mayor exactitud, uno de igual composición, v. gr., el que posee en Madrid el marqués de Cerralbo (lám. 94), que tengo por de los mejores, y que, sin duda, corresponde al último período. No creo que entre ambas obras medien menos de treinta años; y sin embargo, la fórmula para disponer las figuras apenas cambia. En la mitad izquierda, San Francisco, caídos los brazos, las manos extendidas, la mirada en alto, recibiendo

los estigmas; en la mitad derecha, su amigo y discípulo, el hermano León, á quien el susto ha derribado en tierra, ofrece al contemplador, de un modo entre naturalista y afectado, solamente su espalda y su tonsura. Pero aquí concluyen las identidades. El áspero y rocoso paisaje del monte Alvernia, con estrecho valle, que se prolonga á la derecha, sembrado de duros árboles serranos, como los fondos de Velázquez, se trasforma en cueva lóbrega, sin más planta que alguna mísera yedra colgante, ni más rocas que la peña sobre la cual, unas veces, y ante la cual, otras, se arrodilla San Francisco. El lejano horizonte, el cielo abierto, los irisados celajes del crepúsculo, las medias tintas azules y carminosas, que inundan los cortantes nubarrones, entre los cuales aparece el diminuto crucifijo, se han fundido en un solo manchón oscuro, sobre el que se destacan las figuras grises del Santo y del hermano, ejecutadas sólo con blanco y negro, é iluminadas violentamente en los bordes por destellos arrojados desde un pequeño rompimiento, siempre en alto, y convertidos las más veces, en súbita detonante explosión luminosa.

Es un ejemplo más del proceso, tantas veces notado, de simplificación de los accidentes y de concentración del interés en lo humano.

No es ya el personaje de la tablita, con pertenecer ésta á la primera mitad de la vida del Greco, el clásico San Francisco italiano—y esto nos inclina á creerla española—; no es el aventurero elegante, tierno, alegre, amoroso, «tutto serafico in ardore»; sino un tipo vulgar, rayano en ordinario, un buen fraile de casta labriega, soberanamente hermoso por su realismo y perfección técnica, pero de la familia de los tipos plebeyos de Velázquez, cercano, más todavía que á los *Ermitaños*, al *Cristo de la columna* y á los *Hijos de Jacob*, sobre todo. No sabemos si el Greco pintaría algún otro *San Francisco* anterior á éste y concebido más á la italiana: lo que puede asegurarse es que éste fué, comenzando por aquí la trasformación, quien dió la fórmula y fijó el tipo del San Francisco castellano, escuálido, lúgubre, espiritado, neurótico, hijo legítimo de la ascética y conceptuosa mística nacional, de que se hizo mérito ya en el *Entierro*.

Así son todos sus *San Franciscos*, y así continuaron siendo en la pintura y en la escultura españolas: ya se hallen recibiendo los estigmas—ejemplares del Escorial (lám. 95), del marqués de Pidal (lám. 96) y de D. R. P. de Quinto (lám. 97)—; ya en éxtasis ardiente ante el Crucifijo—ejemplares de D. R. Gar-

cía (lám. 98) y D. F. Brieva (lám. 99); de la iglesia de Burguillos y del marqués de Castro Serna (lám. 100); del Museo de Lille y de D. S. Moret (lám. 101)—; ya en honda meditación, contemplando la calavera, que sostiene con ambas manos, como en el ejemplar del Colegio de Doncellas, en Toledo (lám. 102) y en otros muchos, que repiten este mismo modelo. Esta última representación, que trae involuntariamente al recuerdo la imagen de Hamlet en el campo santo, por aquellos mismos días engendrada, es, sin duda alguna, la más original y más castiza, pero también, como no podía menos, la más lejana, de aquel trovador de Dios, dulce y humano, y de los serenos frescos que, inaugurando el ciclo, consagróle Giotto en Asís: cándida serenidad, que la iconografía de la Orden conservó en Italia.

Franciscanos.—Al Santo Patriarca, siguen los inmediatos franciscanos: *San Antonio de Padua* (lám. 103) y *San Bernardino de Sena* (lám. 90); los dos en el Museo de Madrid (números 2124 *h* y 2124 *n*). En tal orden deben enumerarse, si se atiende á la época en que fueron pintados, pues el segundo es muy posterior al primero; pero no en cuanto al mérito. Aunque el *San Antonio* seduce por su ingenua

poética sencillez, que todavía recuerda la de los primitivos, no es, sin embargo, fuerte como labor pictórica. En cambio, el *San Bernardino* es, en todos respectos, una obra maestra, fielmente característica, en fondo y forma, del último tiempo. La sobria, firme y amplia factura; la igualdad de ejecución, pues tanto valor tienen las blancas mitras, como el rostro del santo; la fina gama monócroma, y la picante espiritualidad de la romántica figura, totalmente moderna, actual, hasta con la enfermiza intensidad de expresión de ciertos tipos de «intelectuales» de nuestros propios días, prestan á este lienzo un irresistible encanto para todo contemplador, que, no obstante el raro aspecto de aquel franciscano, sepa dejarse cautivar por él y alcance á percibir tantas delicadezas.

Dominicos.—Pero, al lado de la seráfica, hay que poner todavía la serie, mucho menor en número, de los santos dominicos: porque se halla interpretada con el mismo extático ardor que la primera. Ya sea el fundador, ó algún individuo de la Orden—lo que no es fácil decidir por la falta de atributos—siempre nos aparecen de rodillas, doloridos, y contritos ante el Crucificado. Así se nos muestra en el hermoso ejemplar del Sr. Sanz Bremón, de Valen-

cia (lám. 104), el mejor que conozco, y así en otros varios, por ejemplo: el de Mr. L. R. Ehrich, en Nueva York; los de D. Pedro Gil y M. Degas, en París; y los de la Catedral é iglesia de San Nicolás, en Toledo (lám. 105); siendo este último la postrera y más atormentada fase del asunto en manos del artista. El cual, como se ve, adopta para Santo Domingo el mismo molde penitencial y contemplativo, é igual modelo macilento y melancólico, que para el andante y soñador caballero umbrío; abandonándose á su fantasía, á riesgo de oscurecer los tradicionales rasgos de aquel castellano viejo de Caleruega, gran progenitor de inquisidores, á quien retrata San Buenaventura: «benigno ai suoi ed ai nemici crudo». (*Paraíso,* XII.)

Retratos.—Sin contar todos los retratos del *Entierro*, los de donantes en varios cuadros, los esparcidos en otras composiciones, y los de la (probable) familia del pintor de que se habló en el cap. I, pág. 47, todavía queda en la labor del Greco, y con el exclusivo carácter de retratos independientes, una serie de treinta y ocho, la mayor parte conocidamente auténticos; y sólo cuatro, cuya atribución puede ser más ó menos dudosa. Hay que agregar doce, que se citan en libros y catálogos

de crédito, pero cuyo paradero ignoro y que no creo son ninguno de los hoy conocidos. La investigación dista de hallarse agotada. Baste decir que tres de los más importantes se han fotografiado, con especial permiso, y por vez primera para este libro (1); y si uno de ellos, el del *Cardenal Tavera,* se admiraba ya por todo el mundo, los otros dos, el de *Niño de Guevara* y el de *Paravicino*, se hallaban todavía sin catalogar ni citar en parte alguna, y escondidos en casas particulares, de difícil acceso al estudioso, de donde recientemente han salido fuera de España, comprados por museos y particulares. Aún hay más. Pocos años hace que el ya citado diligentísimo escudriñador de pinturas marqués de Vega Inclán, á quien, en este respecto, debo mucha gratitud, descubría en Sevilla, y desde allí con generosa bondad me enviaba, para que gozase de las primicias de su contemplación, la admirable cabeza de *Paravicino*, que hoy posee el marqués de Casa Torres. Y hace todavía menos, que juntos abríamos la caja, donde se encerraba otra réplica, en busto, del *Cardenal Niño*, desconoci-

---

(1) Estas fotografías, lo mismo que otras, hechas también para este trabajo, han circulado liberalmente, y á esto se debe el que algunas se hayan reproducido ya en Revistas nacionales y extranjeras.

da también, y por él igualmente encontrada en la misma Sevilla.

Figura, pues, el Greco dignamente, en cuanto al número—que, por lo que hace al mérito, no puede dudarse—entre los grandes retratistas. En España, antes de Goya, sólo hay un pintor de primer orden—y no incluyo en semejante categoría á Sánchez Coello ni á Pantoja—que le supere: Velázquez; lo que no es maravilla, dada la especial posición del artista en la corte. Y si se trata de la calidad, sólo con D. Diego igualmente admite el Greco, en España, parangón en retratos.

Recordemos cuánto asombró el suyo propio á los pintores de Roma. Para sobresalir en este género, aparte de la indispensable habilidad técnica, hace falta, más que nada, aquella intensa fuerza de penetración, que sabe percibir de un golpe y acierta á fijar, sin tanteos ni vacilaciones, la resultante característica de todo el proceso espiritual del individuo, dispersa, hasta entonces, en situaciones varias y momentos diversos. Especie de intuición, si así puede decirse, de la fotografía compuesta. Por haberla poseído, fué el Greco, ante todo y sobre todo, un pintor de almas. En este especial respecto, no lo hay más alto en la pintura española, porque ninguno ha sabido dar actualidad

más eterna á sus personajes; y de aquí el vivo interés que despiertan y la profunda emoción que causan en los contempladores educados, sobre todo en aquellos que, en cualquier época, se han abierto con mayor espontaneidad á los aires de vida moderna.

Espíritu nutrido de cultura y artista de ideas, el Greco debió complacerse frecuentando la sociedad más ilustrada del medio en que vivía. Jamás en sus retratos, y sólo por rara excepción en sus composiciones, aparecen tipos ordinarios. Para él no existieron, ni el monstruoso bufón, ni el rufián picaresco de Velázquez y Goya. Su mundo fué esencialmente aristocrático; más de la aristocracia del talento que de la sangre; clase directora; intelectuales, como hoy se diría. Y no pocos de sus retratos debieron ser entusiasta y generosa labor de amigo. Indúcenme á pensarlo así, tanto el carácter de aquellos personajes retratados, cuya identificación no parece discutible, como las señales que acompañan á algunos otros, entre los muchos, todavía incógnitos. De la primera clase sólo hay catorce, entre los treinta y ocho, cuyo paradero hoy se sabe, y aun, en realidad, redúcense á ocho, pues los seis restantes no son sino réplicas.

Descartando los cardenales Tavera, Niño y

Quiroga, que debieron ser encargos para el Hospital de San Juan Bautista, para el Convento de San Pablo Ermitaño y para el Refugio, en Toledo, tenemos á su protector en Roma, Julio Clovio; á Pompeyo Leoni, otro insigne artista, quién sabe si su introductor cerca de Felipe II; al canónigo Antonio de Covarrubias, erudito y helenista, tal vez su amigo íntimo y su defensor en el Cabildo de Toledo; al hermano de aquél, el famoso don Diego, Obispo de Segovia y Presidente de Castilla y de Estado, el primer jurisconsulto español de su tiempo; á Rodrigo Vázquez, el implacable juez en la causa contra Antonio Pérez, y á Fray Hortensio Félix Paravicino, el elegante predicador á la moda, el literato culterano, que hubo de canjear su imagen por aquel tan instructivo cuanto enrevesado soneto. Entre los desconocidos, hay que añadir: dos frailes, tres clérigos, un médico, un pintor y un poeta; toda gente profesional y de cultura. Quedan todavía tres damas y trece caballeros, de los cuales sólo uno, con hábito de Santiago, tiene aire aparatoso. Los restantes, me inclino á pensar que también nos ocultan, más que guerreros y cortesanos, hombres de letras y de leyes de aquel tiempo.

Si la Historia sale perdiendo, la creadora

fantasía poética gana con esta ignorancia en que vivimos de la mayor parte de los personajes retratados. La contemplación de la obra bella, y la elaboración del juicio estético son, á su vez, producciones artísticas; y el espectador culto, como el artista, se siente más libre para dejarse impresionar y para construir sus representaciones, cuando no se encuentra atado á figuras históricas, analizadas ya y desmenuzadas por la erudición y por la crítica. Ante el retrato de un personaje conocido, todos, aun sin quererlo, vaciamos el efecto que nos produce en el molde que de él llevamos formado. Los desconocidos, en cambio, tienen para el estudio y el goce valor universal, análogo al de los tipos creados por los grandes poetas. Con la pérdida del nombre propio, que en este caso es una limitación, ganan la individualidad genérica, se depuran, y como no son arbitrarias ficciones, sino seres que brotan de la misma realidad que los conocidos, tan reales, por tanto, como ellos, al depurarse, desidentificándose, se hacen más verdaderos, por la rica y flexible amplitud que adquieren para encarnar nuestras libres representaciones; y de esta suerte, se elevan á significar para la fantasía contempladora, en vez de un determinado individuo, la esencia individualizada de la raza.

¿Qué importa que no sepamos quiénes son, ni podamos decir de ellos como de los otros: éste es Tavera ó éste es Paravicino, si para el espectador son algo todavía más selecto, porque consienten que en ellos se encarne con mayor libertad el tipo de nuestro pueblo, la percepción clara de lo individual histórico español, dentro de lo humano; si, en tal respecto, vienen á ser, por consiguiente, lo que en poesía el Ingenioso Hidalgo, el Alcalde de Zalamea, García del Castañar ó el Médico de su honra? Tales individuos sin nombre son formas vivas, palpitantes, que por su carácter anónimo, incitan á apoderarse de ellos para vestir las concepciones, que, en mayor ó menor grado, todos forjamos; y el misterio que envuelve á aquellos rostros contribuye á suscitar la sensación de que así debieron ser los modelos de Alonso Quijano el Bueno, D. Diego de Miranda, los duques, los hidalgos de las novelas ejemplares y del teatro, y todos los demás tipos eternos del siglo de oro de la literatura castellana. Y, de esta suerte, lo que nos priva de identificar á cada uno, diciendo: así fué el personaje, nos impulsa á creer de todos ellos que así fueron *nuestros* santos, *nuestros* reyes, *nuestros* nobles, *nuestros* políticos, *nuestros* aventureros, *nuestros* cardenales, *nuestros* inquisido-

res, *nuestros* frailes, *nuestros* clérigos, *nuestros* golillas, *nuestros* poetas, *nuestros* artistas. De este modo se explica que, sin mengua para el valor pictórico de la obra, ni aun para el representativo, pueda un pintor—y el Greco nos ofrece casos de ello—haber retratado á gentes que le fueron personalmente desconocidas. Porque lo mero personal en el arte, como en la realidad, tiene un círculo estrecho y una vida efímera, mientras que lo genérico, individualizado, dura eternamente. Si la erudición demostrara que el *Carlos V en Mühlberg* no se parecía al Emperador, este retrato ecuestre de Tiziano continuaría siendo para todos la más real y poética efigie del César, impulsado por el destino, en el crepúsculo ya de su fortuna. *Tavera*, muerto treinta años antes de que el Greco llegase á Toledo, será siempre el gran Cardenal, gobernador de Castilla. Y el V. M. *Juan de Avila*, á quien tampoco alcanzó vivo el Greco, no será Juan de Avila, pero sí la más rica vestidura de carne y sangre que nos ha dejado el pincel para personificar el misticismo castellano. «A esto seguramente—más que á lo que piensa Pacheco (t. II, pág. 133)—, tiraba aquella celebrada y graciosa paradoja de Pablo de Céspedes, que notándole cierto amigo suyo que un retrato que acababa de dibujar

de lápiz no era muy semejante á su original se lo dijo. A que respondió el Racionero con gran descuido: ¿ahora sabe v. md. que los retratos no se han de parecer? Basta, señor mío, que se haga una cabeza valiente» (1).

Valientes son todas las cabezas del Greco y, con ello, expresivas en grado supremo de los caracteres físicos y morales del pueblo castellano. Para comprobarlo, no hay más que volver la vista en el museo hacia los espectadores; contemplar con ojos expertos los tipos actuales de la sociedad española educada. No hay retrato en toda la galería del Prado á que más fácil y más abundantemente se halle parecido entre los vivos, que estas enigmáticas

---

(1) Creemos que será de interés leer aquí las, tan breves como sustanciales, palabras, que abundando en este sentido, aunque con muy otra profundidad y alcance, escribe Georg Simmel acerca de la naturaleza del retrato, al comienzo de sus lecciones sobre Kant, en la Universidad de Berlín.

«Cierto que para la inteligencia, el goce y la fecundidad de una concepción filosófica del mundo, es de la más alta importancia que sus partes no queden simplemente unas al lado de otras, como las tierras de un continente, sino que actúen como una unidad orgánica, mediante la unidad de la personalidad creadora que tras de ellas existe. Sólo que esta personalidad no es la del hombre histórico y real, sino una imagen ideal, que únicamente tiene efectividad, en cuanto expresión ó símbolo para la interior positiva conexión de sus partes. Los rasgos de un retrato, no obstante la mera co-

cabezas del Greco. Contribuye á ello, además, su austera sencillez de fondo y de accesorios; su indumentaria, tan cercana, en sobriedad de forma y colorido, á la de nuestros días; y hasta el pelo rapado y la corta y puntiaguda barba, que invariablemente llevan. La exigencia de sujetarse aquí al natural ata al artista y le obliga á esfumar en sus retratos las huellas de fantástica exaltación. Expresión, dibujo y color son correctos. Pero desborda en ellos el imborrable acento con que el Greco ha sabido acusar los rasgos esenciales del tipo: melancólica y adusta dignidad impulsiva, en el espíritu; sarmentosa y avellanada enjutez, cetrino color, en el cuerpo; que por los «mo-

---

locación de unos al lado de otros en el espacio, están mantenidos en una unidad por medio del alma, á cuya expresión cooperan; pero, si esta alma—sólo para cuya representación, en último término, aquellos mismos rasgos se ordenan—es la del modelo real, ó si éste posee otra enteramente distinta y no conforme á sus rasgos, es cuestión por completo indiferente para la obra de arte y su goce. Basta con que los rasgos, tal como se ofrecen á la contemplación, nos dejen sentir su alma, que les presta el servicio de la unificación. Así, el alma del filósofo de que nosotros nos servimos para la unificación de sus manifestaciones, es sólo una función de estas mismas; el símbolo solamente de su conexión, y se halla en una esfera completamente distinta de la realidad histórico-psicológica del hombre aquel que filosofa.» *Kant. Sechzehn Vorlesungen gehalten an der Berliner Universität,* von Georg Simmel. Leipzig, 1904, pág. 3.

renicos de color verde» acostumbran á perderse las fogosas en España, según cantan en *Rinconete y Cortadillo*. Y á tales caracteres específicos agrega el pintor aquellos universales que su conciencia de observador y su índole exaltada le llevan juntas á acentuar: la asimetría facial y el ligero estrabismo. Cuando tales síntomas se pronuncian en individuos de una vida intensa cerebral, de un sentimiento apasionado, ó de cierta perturbación orgánica, surgen entonces de las blancas encañonadas lechuguillas, aquellos inolvidables rostros de verdor carminoso sobre el negro profundo, ofreciendo al goce, en armonía con las aspiraciones del arte moderno, un admirable estudio de valores, de suprema sencillez monocroma y un conjunto de caracteres nerviosos y desequilibrados.

El Sr. Beruete ha podido decir con acierto (pág. 68), de los retratos del Greco, que son de efecto único. Yo creo, sin embargo, de acuerdo con el Sr. Tormo (pág. 190), que hay todavía otros en la historia que suscitan impresión semejante. Lo que no hace sino acrecentar su singularidad: porque me refiero á los del Fayúm, que, desde el siglo II al V, decoraban las momias. La semejanza entre aquéllos y éstos no es sólo á primera vista;

resiste al análisis; lo que prueba que la asociación, ni es superficial, ni caprichosa. He aquí los rasgos que la crítica atribuye á las tablas egipcias: «expresión de vida intensa, que penetra en el contemplador, desconcertándolo; figuras taciturnas y enfermizas; acentuado realismo, aire moderno y de completa actualidad; interés psicológico y moral para la interpretación del tiempo y de la raza en la decadencia greco-romana» (1). ¿No son los mismos que hemos visto en el Greco? ¿Y, acaso sus retratos, no tienen como los egipcios, el más alto interés psicológico y moral para el período en que se inaugura la decadencia española?

Su propio retrato.—Pasando ahora á examinar rápidamente los retratos en orden cronológico—lo que no es fácil, por la casi absoluta carencia de documentos justificativos—debe comenzarse, claro está, por los que ciertamente se sabe, ó con verosimilitud se presume, que fueron pintados en Italia. Si el Greco escogió deliberadamente su propio retrato para presentarse, ofreciéndolo como muestra de su habilidad, á los pintores romanos, dió prueba de conocer sus cualidades; porque en

---

(1) Girard, *La peinture antique*, p. 250.

apoderarse del carácter y en sorprender la vida individual, pocos lo aventajaron. Por lo que dice Clovio, hay que suponer que el trozo de pintura sería excelente. Sin embargo, las cuatro cabezas de pintores del cuadro de Yarborough (lám. 7) son flojas. Superior, la del miniaturista á las restantes, tal vez por no estar hecha de memoria, aunque muy inferior al retrato que de él nos dejó su protegido y de que ahora hablaremos.

El «Joven, del Museo de Viena».—Pero, antes habría que colocar, si fuese auténtico, el del Museo de Viena (lám. 106), ya citado en el cap. I, pág. 27, y que representa, de medio cuerpo, á un vigoroso joven, de barba rubia, vestido de negro, con cuello y puños blancos, y con los guantes en la mano derecha. Tal vez es aventurado afirmarlo en absoluto, por faltar suficientes términos de comparación; pero nos inclinamos á pensar que podría, en efecto, ser obra de nuestro artista, si bien pintada en su primera época, antes de 1570 y de su ida á Roma; no sólo porque es inferior al retrato de Clovio, con menos vigor de expresión y menos estudio de la cara y de las manos, sino porque le falta el acento personal, que en aquél empieza ya á manifestarse. En

suma, un trabajo de juventud, dentro de la categoría general de escuela veneciana. La falsedad del *Teoscopoli*, de que se habló ya, arguye más en favor que en contra. Raro sería que en la época en que debió escribirse, y fuera de España, se hubiera ocurrido semejante atribución, á no existir ya la firma auténtica ó conocerse el autor por otro conducto.

«Julio Clovio».—Más frecuente ha sido lo contrario, como ya se ha visto; y atribuído era á Clovio el del Museo de Nápoles (lám. 107), á pesar de la firma, cuando en el siglo pasado se hallaba en la «Camera de'Ritratti del Palazzo del Giardino», de Parma.

En la serie de los conocidos, parece ser éste el primero cuya autenticidad no ofrece dudas. Pues, aunque en la última edición de los *Annals* de Stirling (1891), se le califica de «an excellent work, but more probably by an artist of Venice», compréndese que no se tuvo en cuenta, ni la indubitada firma, que, en caracteres griegos, hay sobre el hombro derecho del personaje, ni la conocida relación del Greco con Clovio; circunstancias que vienen á confirmar lo que el estilo ya acredita.

Muerto D. Julio en 1578, á los ochenta años, el retrato, que debió ser hecho después

de 1570, nos lo representa en los últimos de su vida, y con marcadas señales de ancianidad. Barba y cabello blancos, ancha frente, ojos cansados y piel arrugada. En la forma usual de dos tercios, y de medio cuerpo, caracteriza al personaje el libro abierto, que, con miniaturas en las dos hojas, tiene en la mano izquierda, y al cual señala con el índice de la derecha, sin que en ninguna de ambas se advierta todavía el típico alargamiento. Los libros han sido el casi único recurso accesorio empleado por el Greco en otros retratos, la mayoría de los cuales se destacan sobre fondo unido y oscuro, como éste de Clovio, donde también aparece ya la extrema sencillez de elementos que le fué tan grata: el negro profundo del vestido y el blanco frío del cuello, en contraste con la rosada ó gris carnación del rostro, que aquí tiene también más de Tintoretto que de Tiziano. El árbol que por la ventana, en el ángulo alto de la derecha, se descubre, aunque de Venecia procede—como puede verse, escogiendo entre muchos en que análogamente se muestra, por ejemplo, en la *Magdalena* del Ermitage (núm. 98)—, se halla, sin embargo, tanto por su estructura como por el sobrio y azulado paisaje en que se destaca, más cerca de los que luego nos ofrecerá Velázquez. Son

pormenores exclusivos de este retrato, que no vuelve á repetir en ningún otro de los conocidos.

De éste parece copia ó réplica el *Curzon portrait,* reproducido en *The Life of Clovio* (página 186), y se explica la presunción de Bradley (pág. 335), de que fuese el mismo que Stefano Lolli cita en su inventario de la Pinacoteca Farnesina (1708), el cual, sin embargo, es el que hoy se halla en Nápoles y hemos descrito.

«**Vincentio Anastagi**».—A la época italiana, á juzgar por la calidad del personaje, tiempo en que vive é inscripción que le acompaña, debe corresponder otro retrato de extraordinaria importancia, por ser uno de los pocos que el Greco ejecutó de cuerpo entero, y excelente sin duda, si atendemos á lo que de él dice Stirling (pág. 1.357): «A fine full-lenght portrait of Vincentio Anastagi, in a steel cuirass, green velvet breeches and white hose, one of the stout knights of St. John who kept the outport of Christendom against the Turk with the Grand Master Giovanni di Valetta, is probably the best specimen of his pencil in England. It adorns the rich collection of William Conyngham, Esq. On a pedestal near the

warrior is the following inscription» (1). Esta nos informa, en italiano, de las hazañas y honores de Anastagi, y de qué murió en Malta el año de 1586, á los cincuenta y cinco de edad. «It is signed by the painter in greek characters», según dice Sir Edmund Head, que también lo cita (2).

Contemporáneo del anterior, tal vez sea—ya que en Italia son excepcionalmente raros los cuadros del Greco de época española—cierto retrato con armadura, del cual daba noticia á Justi (*Z. f. B. K.*, pág. 179), en 1878, el pintor griego Cav. Giorgio Mignati, diciendo que hacía años lo había visto en Roma, en casa de un negociante, que todos lo juzgaban de Tiziano y que el restaurador halló la firma de Theotocópuli.

La «Dama del armiño».—Viene ahora, á mi juicio, aquél de mujer de la colección Stirling-Maxwell, que tradicional, aunque falsamente, pasa por la *Hija del Greco* (lám. 108). Sobre

---

(1) En 1849, aparece vendido en Christie á Mr. Farrer, tal vez el antiguo negociante de cuadros en Bond Street. No hemos tenido la fortuna de averiguar el actual paradero del retrato, y nos holgaríamos de que esta indicación pudiera servir para dárnoslo á conocer.

(2) *A Hand-Book of the History of the Spanish and French schools of Painting*. London, 1848, pág. 83.

este error ya hemos dicho bastante en el capítulo I, pág. 45. No se sabe todavía quién sea la hermosísima y gentil dama del armiño; pero su encantadora efigie sirve para enlazar los retratos italianos con los indubitados españoles del artista. Es un eslabón que ocupa, en su género, el mismo puesto que los *Mercaderes* de Beruete y el *San Francisco* de Zuloaga. Razón hay para decir con Mr. Claude Phillips que la obra «is still in the main venetian and vividly recalls Tintoretto» (1). Á reserva de aplicarlo tan solo á los retratos, también puede aceptarse con Mr. Timothy Cole que «the portrait of the artist's daughter would seem to be a unique example among his works» (2).

Pero no me parece acertada la opinión del técnico que aseguraba á Mr. Cole que «unless in the manipulation of the high lights of the ermine fur... you might never know it was a Theotocopuli». Ni menos la radical del Sr. Beruete—aunque su autoridad sea para mí tan respetable—, que atribuye el retrato resuelta-

---

(1) *Spanish art at Guildhall. Daily Telegraph*, 30 Abril. 1901.

(2) *The Century Illustrated Monthly Magazine.* Febrero, 1902, pág. 637. *Old Spanish Masters,* II. *Portrait of the Daughter of El Greco.*

mente á Tintoretto (1). Por lo que hace á la ejecución, no son sólo «these few scattered lights that bear the unquestioned impress of the master's hand», sino aquello que más adelante, pero sin concederle la debida importancia, nota el mismo Cole, á saber: que «it is cold, hard and light in treatment». Y, en cuanto al espíritu, la autenticidad reside en un rasgo que Cole percibe igualmente, pero al que tampoco atribuye el singular valor que encierra para decidirse en este caso: y es el acentuado aire de reserva, que caracteriza á la joven. Las mujeres de Tintoretto son espléndidas; derrámanse al exterior en cuerpo y alma; mientras que ésta, por el contrario, se halla encerrada en sí y mira hacia adentro. Su sobrio continente lleno de dignidad circunspecta, su aspecto discreto y comedido, su aire de actualidad, la fuerte desviación de los ojos, que tanto usa el Greco para intensificar la vida espiritual, la analogía del tipo con el de la joven que sopla la candela (lám. 12, cap. II) y hasta la circunstancia de ver, en pintor tan aferrado á sus moldes, que los otros cinco retratos de mujer que de él nos quedan:—los cuatro del cuadro de la *Familia* (lám. 112) y el

(1) *Gazette des Beaux Arts*, Agosto, 1901.

de Mr. Archibald Stirling, en Keir (lám. 118)—todos llevan la cabeza envuelta, aunque con las naturales variantes, en blanca toca de tela trasparente, como el de Londres, nos confirma en la idea de que á nadie puede aquel atribuirse con más verosímiles motivos que al Greco. Su colorido le da, es cierto, posición extraña entre los demás retratos; pero esto no es suficiente para que se le rechace, pues, aparte de que la desemejanza no llega á ser tan extremada que no deje el retrato de ofrecer analogías en dicho respecto con la *Asunción* que estuvo en Santo Domingo el Antiguo, (lámina 16) y con la *Trinidad*, del Museo de Madrid (lám. 18), todos los restantes caracteres, sobre los que destaca el suave recogimiento de que la figura se halla impregnada, nos llevan á considerarlo como hermano natural, que es lo importante, quiero decir, de la misma sangre, de los otros retratos españoles.

El «Caballero de la mano al pecho».—Por la juventud, la hermosura, la elegante distinción, el aire señoril y el lujo de la persona, ninguno más digno de ponerse al lado del que, á mi parecer, le sigue en orden cronológico: el *Caballero de la mano al pecho*, núm. 242 del Museo del Prado (lám. 109). Porque, en cuanto

á belleza masculina, noble elegancia, hipócrita sobriedad en el vestir, y porte soberanamente aristocrático, bien puede pasar como prototipo de la caballerosidad este melancólico joven. Hasta en la disposición de las manos parécense una y otro. Hay diferencia, sin embargo. Mientras la mano de la doncella coge convencionalmente el armiño, donde se funden sus dedos, como para hacer gala del rojo rubí y del zafiro azul de sus dos sortijas, la del mancebo no busca la áurea cadena que lleva al cuello, ni el rico medallón medio oculto en los pliegues de la ropilla, ni el primorosamente cincelado puño de la espada, por bajo de cuya cruz se corta el cuadro; sino que se extiende sobre el pecho con franca naturalidad; más que sin convencionalismo, con un convencionalismo consciente y sincero. Es la misma mano que vimos en el retrato probable de D. Diego de Castilla (lám. 25); la misma de Jesús en el *Espolio*, y, como allí, desafiando en interés al semblante. La puntiaguda esbeltez del modelo, percíbese en la finura del cuerpo y en los rasgos del rostro; hasta en la forma de la frente, las extensas convergentes entradas del cabello y el gracioso mechón central, que, prolongando hacia arriba la cabeza, juega con la afilada punta de la barba. El autor ha sabido acentuar

todo esto, que da carácter al personaje, poniéndolo de frente y recogido, para que no haya curva que perturbe el efecto de la silueta apiramidada de la figura; y á esta impresión vertical contribuye hasta el puño de la espada, que guarda paralelismo con el cuerpo. El caballero no nos mira con esa frecuente afectada distracción de sus congéneres, para que á nuestra vez lo miremos. Se dirige á nosotros, resuelto, cara á cara; viene á confiarnos el motivo de la serena, amarga tristeza que le domina y que asoma á sus ojos. Es el único, entre todos los retratos, firmado con mayúsculas, y esto, juntamente con sus veladuras y empastada técnica, acusan en el artista el primer tiempo.

«**Un médico**».—Por su ejecución y exangüe tonalidad gris cenicienta, aproxímasele el número 240, catalogado desde antiguo como *Un médico* (lám. 110), á causa, sin duda, del anillo que luce en el pulgar de la mano izquierda, apoyada en el infolio, abierto sobre una mesa, á cuyo lado, de medio cuerpo, como el anterior, y de tres cuartos, se halla en pie el personaje. En aquél, los finos gavilanes de la espada; en éste, las páginas de un grueso volumen; ambos, anónimos, son encarnaciones del noble linajudo y del científico ó letrado.

Uno es el que escribe el libro y la dedicatoria; otro, el duque de Béjar ó el conde de Lemos, que desdeñosos lo aceptan ó lo amparan benévolos. El doctor es más cadavérico aún que el caballero; su ejecución, menos fundida. En sus manos y rostros, hay algo de la angulosa sequedad de la talla.

«**El Señor de la Casa de Leiva**».—Es el tercer retrato que, con los dos de que acabo de hablar, considero del período de *Santo Domingo*, del *Espolio* y del *San Mauricio;* es decir, anteriores á 1584, época del *Entierro*. Desgraciadamente, el lienzo no conserva del original más que recuerdos. De la Catedral de Valladolid, donde estaba, debió salir bastante maltratado. La fotografía (lám. 110 *bis)*, hecha, al venderse con el *San Jerónimo,* en 1904 (pág. 96), lo acredita. Cuando lo vi en Madrid, había sufrido ya grave restauración, y en el mercado de París debieron imponerle otra nueva, á juzgar por la fotografía, que Mr. Erich me envía desde América, donde el cuadro se halla actualmente, en Montreal (Canadá), en poder de Sir William Van Horne. Los deplorables afeites alcanzan lo mismo á lo principal que á lo accesorio, pues la cruz de Santiago ha desaparecido, y hasta la leyenda se ha es-

crito de nuevo, con bastante torpeza. El dibujo de la persona, algunos pormenores de forma y restos de color, delatan al artista, así como la analogía con el *Caballero de la mano al pecho,* al cual, como queda dicho, se aproxima en época y en factura.

«Pompeyo Leoni».—No conozco el retrato de *Pompeyo Leoni*, que busqué en Keir sin poder encontrarlo, ni me ha sido dable obtener su reproducción. ¿Pertenece á este tiempo? Los indicios eruditos sirven de poco, sin la inspección de la obra. Justi observa que, entre 1578 y 79, debió ir Pompeyo Leoni con frecuencia á Toledo, donde trabajaba en el pedestal para el sarcófago que había de contener los restos de San Eugenio, traídos de St. Denis por Felipe II. Podría añadirse que el escultor estuvo en Italia desde 1582 al 90. Pero, en cambio, acabo de descubrir (apénd. 14) que en 1604 va á Illescas á tasar el Retablo del Greco. Estos datos, pues, cuando se ignora su relación con el estilo de la pintura, casi nada significan. No puedo hacer más que copiar lo que de ella dice aquel citado crítico (*Z. f. B. K.* pág. 216): «El retrato de Pompeo Leoni, bastante posterior al de Clovio y no tan bueno como éste, es, tal vez, el primer ejemplo de aquellas efi-

gies de escultor en actitud de modelar, tan en boga más tarde... Una cabeza alargada, ancha por el medio, y acabando en punta por arriba y por abajo, con fuerte y negra barba... Sobre la mesa hay un busto de mármol, casi acabado, de Felipe II, al que trata de corregir algo, examinando al Rey. Con largo cincel, apoyado á modo de palanca sobre un bastoncillo de madera, procura limpiar el hueco entre el cuello y la lechuguilla».

«**Un hidalgo**».—El retrato que en el Museo de Madrid se acerca más á la técnica del *Entierro* es el núm. 238 (lám. 111). El cuerpo de color se ha aligerado; hay menos veladuras; los toques del pincel son más independientes y más libres; el carmín empieza suavemente á pronunciarse más en las carnaciones. Para el inteligente refinado, es difícil hallar, entre todos los retratos del Greco, un trozo superior á esta cabeza, por el severo ajuste de la ejecución y por la suprema sencillez de fondo y forma: patrimonio tan exclusivo de las obras selectas. Podrá ser duque y hasta de regia estirpe el personaje aquí representado, pero no recuerdo imagen alguna que suscite tanto como ésta los rasgos del clásico hidalgo castellano, «hombre de chapa y de buenas prendas,

de edad como de cincuenta años, las canas pocas, el rostro aguileño, la vista entre alegre y grave, y que usa para andar de camino una hermosa yegua tordilla». Paréceme que va á abrir los labios para romper diciendo: «Yo, señor caballero de la Triste Figura soy un hidalgo natural de un lugar donde iremos á comer hoy, si Dios fuere servido; soy más que medianamente rico y es mi nombre don Diego de Miranda; paso la vida con mi mujer y mis hijos y con mis amigos; mis ejercicios son el de la caza y pesca, pero no mantengo ni halcón ni galgos, sino algún perdigón manso ó algún hurón atrevido; tengo hasta seis docenas de libros, cuáles de romance y cuáles de latín, de historia algunos y de devoción otros...»

No es el noble, ni el cardenal, ni el letrado, ni el artista; pero es quien los engendra á todos: es el pueblo ya limpio y pulido; la tierra bien abonada para la producción; la más fuerte trama con que entonces se tejía y continúa tejiéndose la vida del Estado.

La ¿«Familia del Greco»?—Si queremos entrar en la vivienda del hidalgo á conocer las gentes que la habitan, el Greco nos ha dejado la más realista y fiel imagen de ellas; porque

el cuadro de la *Familia* (lám. 112), sea ó no la de Dominico, citado en el cap. I, pág. 47 y que hacia este tiempo debió de pintarse, representa á todas luces un conjunto de retratos femeninos, puestos en acción, dentro del clásico gineceo nacional, en el íntimo y retirado cuarto de costura, donde viven y trabajan «con la pierna quebrada» las honradas mujeres castellanas. Allí están la hija, doncellica todavía, ó, á lo que aquí más me parece, «perfecta casada», llena de modestia y de juvenil belleza, con la almohadilla en el regazo, cosiendo afanosa, y para dar ejemplo, sin levantar de la labor su vista; á su lado, la madre, guardadora solícita y un tanto gruñona, que no le quita ojo por cima de los espejuelos, montados sobre la punta de la nariz y haciendo distraída y maquinalmente calceta, como á su edad corresponde; luego, las dos mozas, criadas de verdad, como nacidas y crecidas en la casa, y por esto, en afectuosa familiaridad con sus amas, mientras dura el trabajo; la una, hilando con la rueca y el huso, la otra, cuidando al niño; éste, vestido con esmero, todavía de corto; y el gato sentado sobre la punta de la mesa, completando la escena. Tan clara y franca conversión de retratos en naturalista cuadro de género, si es excepcional en la obra del Greco, lo es igualmente

en la pintura española de aquel tiempo, y aun me parece que en la de todas partes. Recuérdese que las obras comparables á ésta, tanto en Velázquez como en los pintores holandeses, tardarán todavía en aparecer bastantes años.

«Desconocido».—Al período que se extiende desde el *Entierro* hasta la capilla de San José, y en el que se ejecutan las obras de Doña María de Aragón, es decir, aproximadamente, de 1584 á 1594, podrían, tal vez, corresponder los retratos de la colección de Sir John Stirling-Maxwell, en Londres, y del Museo Bonnat, en Bayona, así como los dos del Prado, números 241 y 246. El de Londres y el de Bayona son dos caballeros de medio cuerpo y en la habitual actitud de tres cuartos. Aquél, de fisonomía abierta y simpática, frente despejada con iniciación de calvicie, pelo rubio oscuro, como la barba y bigote, lleva tabardo con vueltas de marta y enseña sólo la mano derecha. Abundan en su carnación los toques rosados, y es de los tipos menos españoles del Greco.

El ¿«Duque de Benavente»?—El segundo (lám. 112 *bis*), al contrario, es neto español por sus cuatro costados. Cara enjuta y alar-

gada, nariz aguileña, expresión penetrante, grandes ojos, y todo en él, negro, lo mismo el pelo, con entradas, que la espesa barba y el abundante bigote. Hasta el puño de la espada parece negro, y más negra que de ordinario, la negra mancha de la capa que cuelga de sus hombros. El tono es frío, y menos intensas que en el anterior las tintas carminosas. Lleva la mano izquierda, excepto el pulgar, dentro de la escarcela, y la derecha, con rara y blanda suavidad modelada, apóyase en el antebrazo izquierdo, al nivel de la cintura. Su noble continente, sus atavíos y la fina randa que adorna la alta gorguera acreditan que, si no es el *Duque de Benavente*, como dice el letrero, que tiene por detrás, según se me asegura, es un genuino grande de España, digno, por su porte aristocrático, de hacer pareja con el *Caballero de la mano al pecho;* y por la vida y la perfección técnica, merecedor de ponerse entre los escogidos.

«**Rodrigo Vázquez**».—De los dos del Prado, uno es desconocido, el 246; el otro, 241, representa á *Rodrigo Vázquez*. Ambos, en cuanto al mérito, no son de primer orden; y el último, á pesar de su encumbrada presidencia de Castilla, me parece el inferior de todos, dicho sea

con el respeto debido á la opinión de Stirling, que lo cree excelente. Verdad es que también atribuye al Greco, como el *mejor* de sus retratos, el que entonces pasaba por tal (1) y hoy figura atribuído á Tintoretto (núm. 421). No afirmaré que lo sea, pero sí ciertamente que no pertenece al Greco, ni mucho menos que pueda decirse de él «which Velazquez never excelled», como asegura Stirling (t. 1, página 285).

«**Un poeta**».—Junto á este, ya descalificado, citaré por analogía otro retrato, que corre riesgo de llegar también á serlo. Hablo del que figura en el Ermitage con el número 411 (lám. 113). No es más que un busto. Algunas restauraciones que se observan en la nariz y en otros puntos del rostro no han arrebatado su intensa expresión soñadora á esta hermosa cabeza; ejemplar ajustado en sus rasgos, lo mismo á la psicología del pintor, que al tipo y al genio de la raza. A pesar de lo cual, el Sr. Beruete, según me manifiesta, no lo cree auténtico. Cierto, que la técnica difiere de la que el Greco emplea en la mayor parte de sus

---

(1) *Catálogo del Prado*, de 1858, 5.ª edición, núm. 528, *Caballero armado, de gorguera y cadena de oro.*

retratos, siendo aquí más empastada, trabajosa y ordinaria, menos libre, fácil y magistral de lo que él acostumbra; pero, á mi entender, no se halla tan enteramente fuera de su estilo, ni tan lejana, por ejemplo, de la empleada en la cabeza de *Paravicino* (lám. 130), para que, anulando el valor de los caracteres espirituales teotocopulescos de la figura, me decidan á seguir, por ahora, juicio tan atendible. En su apoyo, sin embargo, debo añadir la forma redonda de la oreja, tan repulsiva al Greco. Un pormenor da singular relieve al personaje: la sobria corona de laurel que, ciñendo sus sienes y destacando sobre el cabello corto y espeso—análoga á aquellas con que Pacheco adornó sus retratos—envuelve toda la figura en ambiente poético. Y como la persona sigue siendo un misterio, pues á Ercilla, con quien ha querido identificársele, en nada se parece, á juzgar por las estampas de la época, que de éste nos quedan—singularmente el grabado en madera, de Arfe, que ilustra las ediciones de la *Araucana,* de Madrid, de 1578 y 1590—, y además, el cuadro, si no fuera auténtico, me parece, sin embargo, español, del linaje y época del Greco, y, por último, de España procede, bien podría ponerse este retrato al lado de los de la «nobleza», el «pue-

blo» y las «letras», como genuina representación personal de toda la «poesía» castellana.

Segunda serie de retratos.—Los restantes—dos terceras partes todavía—creo que corresponden á la segunda parte de la vida artística del Greco, ó sea, á los veinte años que van de 1594 á 1614. Si, por las razones dichas, no me parece posible fijar con rigor el orden en que fueron pintados, pienso, sin embargo, que no sería del todo aventurado, atendiendo á su ejecución, distribuirlos en tres grupos, correspondientes á las fases representadas por la Capilla de San José, el Hospital de Illescas y el de Tavera, prescindiendo, desde luego, tanto de fijar límite exacto á cada uno de ellos, como de intentar establecer cronología en los ejemplares dentro de cada grupo. Hay un solo retrato, cuya fecha se induce con exactitud: el de *Paravicino;* y otro, con bastante aproximación: el de *Niño de Guevara;* lo que ayuda también algo á establecer la serie. Tomada ésta en conjunto, podríamos decir que hay un corto número, con rasgos definidos, que la inaugura; un núcleo importante que la constituye y caracteriza, y otro pequeño grupo, con señales igualmente típicas, que viene á cerrarla.

«**El Cardenal Quiroga**».—Probablemente á este tiempo, entre 1594 y 1600, pertenece el primero de los tres retratos de cardenal que hizo el Greco; el menos importante de los tres, y el último de ellos que se ha divulgado (lám. 120). Es el único enteramente de perfil que del pintor conozco, y su descubrimiento ha servido, como ya se dijo (página 96), para acabar definitivamente con la equivocada atribución que Justi y Sanpere hicieron del *San Jerónimo* (lám. 10). El retrato, desgraciadamente, es casi una ruina. Colgado, tal vez á la intemperie, en el Refugio de Toledo, para el que fué pintado, según se infiere de la inscripción que lleva, ha perdido todas las veladuras, y no queda en el rostro, sino el cuerpo de color en blanco y negro. Pero conserva aún en la ejecución tanta fineza, y tal magia expresiva el personaje, que, sin contar el interés que ofrece, como revelador de la técnica empleada por el artista, es todavía este lienzo un hermoso trozo, apetecible para inteligentes tan exquisitos como su dueño el Sr. Beruete. No sé si, debido á la vaguedad de la pintura, á la composición de la cabeza, al tipo del personaje, á la templanza con que está representado, ó á todo ello junto, es lo cierto que no hay para mí en la obra del

Greco otro ejemplar que tan de cerca recuerde á Tiziano.

El arzobispo D. Gaspar de Quiroga es, acaso, la figura más representativa en la última mitad del reinado de Felipe II, y un castizo ejemplo, como Tavera, de esa extraña mezcla, netamente castellana, de principesca opulencia en el cargo y humilde austeridad en la persona. Nacido en Madrigal, en 1513, y de padres castellanos, trae, sin embargo, su origen del Pazo de Lor en Galicia, del linaje de los Valcárcel y Valboa, y «está en cinco grados cabales de consanguinidad canónica con el conde de Lemos, marqués de Sarria» (1). Colegial en el de Santa Cruz de Valladolid; licenciado en cánones; catedrático de vísperas, de leyes; doctor; vicario general y maestrescuela en Alcalá de Henares; oidor en Valladolid; canónigo y vicario en Toledo; auditor de la Rota en Roma; obispo de Plasencia, cuando el Papa, con humorismo, contesta á su petición: «qui rogat exaudiatur»; visitador extraordinario del reino de Nápoles; obispo de Cuenca; inqui-

(1) *Crónica del Gran Cardenal de España Don Pedro Gonçalez de Mendoça*..., por el Doctor Pedro de Salazar y de Mendoça... En Toledo. Año de MDCXXV. Pág. 287, cap. XIV y siguientes: *El cardenal D. Gaspar de Quiroga*, *Arçobispo de Toledo*.

sidor general; arzobispo de Toledo, á la muerte de Carranza; á la de Granvela, presidente del Consejo de Italia, y á la de Covarrubias, nombrado también para la de Castilla, la cual renuncia... No le faltó ser nada, oficialmente. Compréndese que no tuviese tiempo sino de rezar maitines y laudes á la media noche; que celebrase misa al amanecer; que dijese que «este solo rato que duraua el decilla v oilla que era suyo, el resto del dia, de la República»; y que, fatigado al final de su vida, solicitara retirarse á Toledo á cuidar de su iglesia. Pero el Rey, de su mano, respondíale «que en lugares mayores le hubiese puesto si los tuuiera para dexalle por padre de sus hijos, que tendrian presto necesidad de su abrigo y consejo».

Liberal con el Monarca, le da, «en vezes, con occasiones de las jornadas domésticas de Portugal y Aragón, y en las invasiones de los Ingleses y en otras, mas de trecientos mil ducados. Esto, demas de las Lanças con que siruio en los acometimientos de los hereges». En cambio, cuando el Rey solicita visitarlo en su última enfermedad, envíale á decir «que pues la vida ya se le yua acabando por la posta, en aquel estado tenia mas necesidad de actos de amor de Dios y de contricion de sus pecados y fauores del cielo».

«Viuio siempre el cardenal con entera salud, porque tuuo muy recia complexion y robusto natural, que le causo el comer templadamente... hazia colacion con vn poco de pan tostado... aun en la summa vejez... bebia agua fria de nieue con mucho desorden y á todas horas de noche y de dia tomaba grandes golpes... y estando en conualecencia vna mañana doce de Nouiembre dia de San Diego se puso a rezar a vna ventana sobre vn jardin, traspassole aquella frescura... y no bastando remedio alguno le acabo la vida en veinte dias de el dicho mes y año (1594) como á las quatro de la mañana... Mandose enterrar en Madrigal con sus padres y al lado izquierdo, como lo han de hazer los buenos hijos... Lleuose el cuerpo a esta villa acompañado de mas de mil y quinientas personas, parientes deudos y criados y diose luto a todos de veintidoseno de Segouia.»

«Fue el cardenal de persona graue y autoriçada y de muy buen cuerpo y dispusicion. El rostro alegre y abultado, el cabello y barba rubio y muy compuesto. De muy buenas costumbres desde que nació, llano y afable. Entretenia mucho las conuersaciones hablando en todas materias aproposito como conuenia, y sabia muchos quentos que contaua con

gran donayre. Gracejaua algunas vezes con la vrbanidad que se permite a los Principes... En el vestir y comer y en el tratamiento de su persona fue muy moderado si bien tuuo gran casa de criados con habitos de todas las ordenes militares... Para todos era su palacio escuela de virtud, letras, buena y loable vida... Mas ¿quien creera esto? Muy pocos años antes que muriesse vsaua de calças de cordellate... Si a ponerse el amicto le sentia perfumado v oloroso lo reñia diziendo que en la yglesia no hauia de hauer otro olor sino de incienso. Menos le consintio en su persona, no puniendose guantes de ambar ni admitiendo perfumes de pastillas o pebetes ni de nada. El a lo menos no lo hauia menester, porque el olor natural de su persona fue tan fragrante como el de Alexandro. La coyfa o paño de la cabeça se le perfumaua con Aníme, por ser necesario para su salud... Jamas consintio sábanas de Olanda, siempre fueron de lienço como las camissas y nunca se pudo acabar con el lo contrario. Por mas frio que hiziese no dio lugar á que se le calentase la cama aun quando era muy viejo. Al entrar en ella dezia muy ordinariamente: Bendito sea Dios que tengo esta cama en que dormir, muchos haura que no la tengan y preguntaualo á los circunstantes y al punto proueya la ne-

cesidad que le proponian... Desdichado el que no alcança siete pies de suelo!—decia á sus íntimos, rehusando el Sagrario de Toledo, que el Cabildo le ofrecia para su enterramiento—con mis padres me quiero enterrar, que soy el mayor pecador que nacio de las mujeres, y no merezco besar las losas de tan grande santuario quanto mas tenelle por sepultura... Muchos se lo oyeron y yo entre ellos, que todo quanto posseya era de los pobres, hasta el cuello de la camissa, y que no le enterrasen en sagrado si fundase Mayorazgo. Que no tenia necesidad de hazer testamento, pues todo era de los pobres. Cumpliolo como dixo, y no quedo por su voluntad vn ducado de renta a pariente suyo.»

Rasgos, tan sencillos y vulgares, entresacados á granel de los muchos referidos con amorosa ingenuidad por quien fué su letrado y lo conoció familiarmente, tal vez parezcan prolijos en este lugar; pero son reveladores del tipo, del país y de la raza, y creemos que dan más intensa vida, y ambiente más íntimo á esta hermosa efigie del cardenal Quiroga, haciéndonosla, en suma, más amable que todos sus birretes, mitras, capelos y presidencias.

¿**«Retrato del Greco»?**—Otro anciano que, como el anterior, posee también el Sr. Beruete, debió ser pintado igualmente al finalizar el siglo XVI, ó en los primeros años del XVII. Un hombre calvo y de barba rala; más que viejo, prematuramente gastado; de expresión enfermiza y dolorida. Hermosa cabeza, en cuanto á ejecución, por su extraordinaria suavidad y blandura, y mucho más interesante todavía por sus rasgos morales. Es de las pocas colocadas de frente; y nos mira con penetrante dulzura inmensamente amarga, con aire de infinito agotamiento. Bajo el ropón de pieles, parece tiritar con el frío de la terciana. Por retrato del propio Greco fué vendido á su actual dueño, y como tal comienza á divulgarse, según ya dijimos (cap. I, pág. 36). Sus caracteres le hacen digno de serlo; y yo siento no poder abandonarme sin reservas á tan sugestiva atribución, porque me privo del refinado goce que han de experimentar los que ven en esta puntiaguda y consumida cabeza la misma de aquel singular Theotocópuli, cuando ya al final de su vida, con sus anárquicos conceptos de arte, escandalizaba á Pacheco.

«La dama de la flor».—Á este primer grupo paréceme corresponder también otro retrato

(lám. 118), interesante por su originalidad; pues se trata de la imagen de mujer que más indubitadamente el Greco nos ha dejado en su segunda época. Posee esta rara preciosidad, en su casa de Keir (Escocia), Mr. A. Stirling-Maxwell. Es una joven de aspecto inteligente y distinguido. El busto, de tres cuartos, vestido de negro; el rostro, casi de frente, el pelo castaño oscuro, con la habitual sencillez peinado hacia arriba, dejando la frente despejada, la cabeza cubierta por amplia trasparente toca blanca, que cae sobre los hombros y el pecho, y en lo más alto de aquélla, como único adorno, una sencillísima flor blanca verdosa, con seis pétalos largos, puntiagudos, y algunas hojas verdes de la misma especie. Los ojos, negros y grandes; la expresión, tranquila.

Por la exquisita sobriedad de composición y de colorido, respírase en este retrato, tal vez como en ningún otro, el ambiente moderno. Vestido, paño blanco, y accesorios, se hallan tratados con extrema soltura, casi como boceto; el semblante, por el contrario, con amorosa delicadeza. En cuanto al modelo, me parece que no es ésta la primera vez que lo hemos visto; pues la fisonomía de la joven recuerda á la del paje del *Entierro*, y me in-

clinaría á creer que es la misma figura, años más tarde.

«**Desconocida**».—He dicho antes «más indubitadamente», porque no creo pueda colocarse en el mismo grado de certeza que la anterior, otra cabeza de mujer (lám. 18 *bis)*, que pertenece al Marqués de la Vega Inclán, y que, como del Greco, se expuso en Guildhall, en 1901, con el caprichoso título de la *Princesa de Eboli*, y se publicó en *Hispania,* con el no menos arbitrario de *La Mujer del Greco.* Las formas alargadas, lo acusado del esqueleto, la intensidad del mirar, la tristeza, la mantilla blanca, y especialmente la sobriedad y lcs toques sueltos y ligeros, con que se halla pintada, suscitan con fuerza la impresión de un Greco. Y así, no es extraño que Claude Phillips (1), que hallaba en esta figura *algo siniestro*, afirmase que cabía poca duda, en modo alguno, sobre la exactitud de la atribución. Aunque yo no pensase que pueden existir los motivos que he dicho para creerla auténtica, bastaríame esta nota de una autoridad respetable, no ciertamente para jurar en sus pala-

(1) *Spanish Art at Guildhall.* Daily Telegraph, 30 Abril, 1901.

bras, pero sí para incluir en este sitio, llamando la atención acerca de ella, la imagen de semejante dama misteriosa, ya que el estudio, cada vez más penetrante, de los técnicos es el único medio de esclarecer las dudas.

El «Cardenal Niño de Guevara».—Á completar este primer grupo de retratos, y formando con los anteriores vivo contraste, viene ahora el más espléndido y magnífico entre todos los del Greco (frontispicio y lám. 118 *bis).* Sáltase desde el dulce atractivo de la hermosa doncella de Keir, á los austeros rasgos de un viejo Inquisidor, cejijunto y entrecano, que nos escudriña severamente á través de extrañas, casi grotescas, antiparras. Pásase, de la intimidad de una sencilla cabeza, tratada con sobria elegancia, á la aparatosa ostentación de un príncipe de la Iglesia, de cuerpo entero, sentado en sillón de terciopelo rojo, vestido de seda encarnada y de encajes blancos, y en servicio de cuya aparente y llamativa riqueza nada se ha escatimado al espectador: desde los pies, calzados de carmesí y ambos visibles, hasta el birrete, del mismo color, en la cabeza; desde los cuatro preciosos anillos en las manos, hasta el labrado pavimento de mármol blanco y negro y la puerta de maderas finas, que con el

soberbio envejecido brocado de oro comparte, por mitad, el fondo. El mismo enorme cartel de la firma, en el sitio más visible, rebosa opulencia. Ejemplar excepcional de lo que en este género pomposo, opuesto á lo que acostumbraba, le era dable alcanzar al pintor, no dudo en considerarlo, desde este punto de vista, como su más importante y estupendo retrato. Bien puede, sin riesgo, colgarse al lado de los más famosos, y sobre todo de aquellos sus congéneres, como el Julio II y el León X, de Rafael, el Paulo III, de Tiziano, que le precedieron en tiempo y fórmula, así como el Van Thulden, de Rubens, el cardenal Bentivoglio, de Van Dyck, y el Inocencio X, de Velázquez, que le continuaron, en uno y otro respecto. En nada les cede este fastuoso prototipo de la Inquisición española, y con el último especialmente guarda estrecha analogía, no tanto por la disposición de la figura, que viene ya, como se observa, en cierto modo consagrada, sino por la semejanza de tintas, tonos y accesorios, por el enorme vigor realista de ambos semblantes, que á cien leguas declaran su común estirpe, y por la factura; pues que en esta obra, como en ninguna otra, puede el estudioso darse cuenta de si existe ó no parentesco espiritual y técnico, consciente ó fortuito, entre ambos artistas.

No ya sin pérdida, mas sin mengua siquiera de su carácter, pone en este retrato el Greco, lo mismo en fondo que en forma, toda la prudencia y sensatez de que era susceptible. Queda en la figura la sincera actitud, no disimulada, del personaje, que se hace retratar lujosamente ataviado y busca visible ostentación de manos y sortijas; y aparece en el amplio y extraño arreglo de la parte inferior del vestido, la nota de extravagante despreocupación que distingue al maestro. Subsiste en el color su habitual gama fría, pero nada escandaliza en él, ni desconcierta. El oro viejo mortecino del brocado, el brillante moaré carmesí de los hábitos, el blanco lechoso del largo roquete, son justos y armoniosos para todo el mundo. Por el rostro, que entona pronunciado carmín, circula la sangre; y las finas aristocráticas manos—el trozo, tal vez, más selecto—son prodigio de verdad y de ajuste. La pincelada larga no puede ser más segura ni más sincera, ni los entrecruzados toques más desunidos y valientes. En los pliegues de la seda y en los perfiles del traje, hay algo de la frecuente escultórica dureza de sus telas; mas en la suave blandura de la silueta del rostro, en el modelado y trasparencia de las manos, en la libre, espontánea y aparentemente fácil ejecución de la barba y

de los encajes, en el asiento del modelo y en la sobriedad y clase de factura, á nada es comparable como á Velázquez, en sus últimas obras. Percíbese en la técnica de este retrato, más visiblemente que en los anteriores, su semejanza con los cuadros de la capilla de San José, á cuyo tiempo, en mi sentir, corresponde, ó sea al momento de mayor equilibrio en su segunda época, puramente española, y muy simplificados ya los procedimientos venecianos.

La historia del personaje ayuda á pensarlo así: porque «Don Fernando Niño de Guevara, ilustre toledano, Presidente de Granada, y muy apreciado de los príncipes soberanos por su integridad, jurisprudencia y piedad», según reza su epitafio, no fué Cardenal hasta 1596, ni Inquisidor y arzobispo de Sevilla hasta 1601, viniendo á morir de sesenta y ocho años en 1609. Entre estas fechas debió hacerse el retrato; y por su ejecución, me figuro que más cerca de las primeras que de la última. Hállase Don Fernando enterrado en la capilla mayor, que fundaron sus antepasados en el Convento de San Pablo Ermitaño, de Toledo, y frente á su sepulcro, donde ahora se ve una mala copia, tal vez colgó la admirable efigie, hasta ser recogida por la casa de Oñate, poseedora del

condado de Añover de Tormes, en que radica la familia del Cardenal y el patronato del Monasterio. De ella pasó á manos de su actual dueño, Mr. Havemeyer, de Nueva York.

Curioso es leer, entre los sonetos de Góngora—que, como es sabido, compuso dos al Greco—el dedicado «A una Galería que en la casa arzobispal de Sevilla hizo el Cardenal arzobispo Don Fernando Niño de Guevara, donde pintó todos los papas y padres del yermo» (1), por donde se infiere que, siendo el Inquisidor aficionado á las artes, tal vez sabría estimar en todo su valer su propio retrato.

Por rara coincidencia, así como existe en el Ermitage el estudio de la cabeza que Velázquez hizo para su Inocencio X, hay igualmente, más que otra cabeza, un medio cuerpo (lámina 119) del *Cardenal Niño,* hace pocos años encontrado, como ya dijimos, en Sevilla. Muy estimable también, aunque no tiene la fineza y el esmero del gran retrato, del cual, más que estudio previo, me parece réplica.

¿«Julián Romero»?—Al lado del de Niño de Guevara, he de citar, por su analogía con él

---

(1) Es el núm. XXIX de la *Biblioteca de autores españoles de Rivadeneyra.* Tomo XXXII. *Poetas líricos.* Vol. I.

en riqueza, otro retrato opulento, si inferior á aquel en ostentación, superior en conjunto, pues más que simple retrato parece fragmento de composición religiosa. Nada hay, sin embargo, que confirme esta apariencia. Hablo del lienzo, que poseyó en Granada D. L. Eguilaz y hoy tiene en París D. Luis Errazu y que se cree representa á «*Julián Romero* el de las hazañas, natural de Antequera, comendador de la Orden de Santiago, Maestre de campo, el más famoso de los ejércitos de Italia y Flandes, de cuyos hechos gloriosos están llenas las historias». Así reza la inscripción que lleva en letras blancas y, á mi juicio, apócrifa. No quiero decir que el personaje no sea Julián Romero, sino que la leyenda es posterior á la pintura y nada fehaciente para el caso. Ni Romero era de Antequera, ni el Greco pudo conocerlo, porque murió en Italia, yendo desde este país á Flandes, á principios de 1578; y hacía largos años que se hallaba peleando fuera de España (1). Pero esto no es obstáculo

(1) «Juliã Romero fue soldado en las guerras de Italia, y por su valor llegó a ser Capitan de infanteria Española, y siruio con ella en muchas ocasiones, y jornadas al Emperador Carlos Quinto, y al Rey. Fue Maesse de Campo de infanteria Española del tercio de Sicilia con el qual passo a Flandes con el Duque de Alua, y se halló en todas las ocasiones

para que la figura, no siendo de hecho la del famoso capitán, se haya pintado, sin embargo, ya sobre la base de otra anterior, ya sin base alguna, que es lo que más creo, con intención de representarlo. El aspecto del retrato, faltando, como falta, la imagen religiosa, que razone su actitud de donante ó de orante, más que de un vivo, parece ser de un muer-

---

de su tiempo en el cerco de Mons y en las entradas de Olāda. Y en tiempo del Comendador mayor de Castilla socorrio á Medialburque, peleando en la mar con la armada de los rebeldes. Hallose en el saco de Amberes, y fue Maesse de Campo general, y hizo cosas muy señaladas en todo su tiempo. Salio a Italia por las pazes que hizo con los Estados el Señor don Juan de Austria, y boluiendo a socorrerle, murio en Alexandria de la Palla lleuando a su cargo toda la infanteria.» *Historia de las Ordenes Militares de Santiago, Calatrava y Alcántara desde su fundación hasta el Rey D. Felipe II*, por el Licenciado Francisco Caro de Torres. Madrid, Juan González, 1629. Lib. III, cap. IV, pág. 182.

En el expediente de prueba para la merced del hábito de Santiago al Capitán Julián Romero (Archivo Histórico Nacional, 7213), ninguno de los muchos testigos que desfilan dice la edad del agraciado, sino aproximadamente, oscilando entre 40 y 55 años. Afirman que es natural de Torrejoncillo de Huete (Cuenca); hijo de Pedro Ibarrola, vizcaíno y maestro de cantería, y de Juana López Romero, castellana. La información lleva al final la nota «Sin aprovacion». En los Registros de 1558 á 1561, no aparece la toma de hábito del Capitán. En Cédula de 22 de Junio de 1559, se le da la tenencia de Jerez de Badajoz, «aun cuando aun no tiene el habito». En la Cédula real original de concesión, fecha en Bruselas á 10 de Julio de 1558, se dice que «fue herido en el asalto de Sant Quintin en una pierna, de que quedo manco».

to, á quien su santo patrocina y recomienda ante el cielo.

En el centro del cuadro y en primer término, se halla el personaje, arrodillado sobre almohadón de terciopelo verde y borlas de oro, con las manos juntas á la altura del pecho, en actitud de súplica, la barba corta, la cabeza algo calva, desnuda, gorguera y puños encañonados, y el cuerpo enteramente cubierto por el blanco y amplio manto de la Orden. En el pecho, asoma el brazo alto de la roja cruz, y debajo del antebrazo, el pomo de la espada. Tras de él, en pie y de frente, un caballero, también descubierto y con barba y pelo cortos, pone su mano derecha en el hombro del Santiaguista y, con la izquierda, hace ademán de presentarlo. Lleva armadura y encima, echado á la espalda y prendido al cuello, un manto azul verdoso, salpicado de lises de oro; y á sus pies hay un casco con penacho y una corona real flordelisada. Ambos personajes miran al alto y hacia el mismo sitio. A la izquierda del cuadro se ve la parte inferior de una columna y su pedestal, en el que, con blanco, está pintado el susodicho letrero. El padrino es tan terrestre y realista como el apadrinado, pero lejos de representar al Condestable de Borbón—según se dice, aunque sin fundamento—creo,

por los atributos, que se trata de un San Luis, rey de Francia, tratado tan humanamente como acostumbraba el artista. El recuerdo del *San Luis* del Louvre, de donde proceden armadura, yelmo, corona, lises, y hasta columna y pedestal, me ayuda á pensarlo así. La disposición, casi de perfil, del semblante, que es rara, como ya hemos dicho, entre los retratos del Greco; cierta indecisión y falta de vigor que en él se nota; el convencionalismo en el dibujo y modelado de las manos, me afirman en la idea de que este original retrato, sea ó no de Romero, fué hecho, como su congénere, el de Felipe II en el cuadro de *la Gloria*, muerto ya el personaje. Esta circunstancia, y el proceder el cuadro de la casa, en Alcalá la Real, de los marqueses de Lugros, cuyo ascendiente, á lo que se dice, fué Julián Romero, son motivos suficientes, mientras otra cosa no se demuestre, para inclinarse, más que á dudar, á creer que el Greco tuvo encargo de dejarnos aquí, aunque probablemente de fantasía, la imagen de aquel tan célebre maestre de campo. El lienzo vale más por su extraña y poética composición y por la fuerza expresiva de ambos personajes que por la factura, un tanto descuidada, y el colorido, que es opaco y terroso. Resalta excepcionalmente

la tonalidad rojiza y carece de grises y carmines, circunstancias que, tal vez, puedan atribuirse á restauraciones y limpiezas poco afortunadas, que en la obra se advierten.

«**Desconocidos**».—De los tres grupos de retratos indicados, el central se compone, en mi sentir, de doce ejemplares, distribuídos de esta suerte: tres caballeros, un pintor, cuatro clérigos y cuatro frailes. Indumentaria y técnica, en consonancia, acusan que, entrado ya el siglo XVII, debieron pintarse las tres soberbias cabezas del Museo del Prado núms. 243, 244 y 245, á cual más vigorosa. Semejantes entre sí en disposición y pormenores, puede estudiarse en ellas, comparándolas con las del primer período, cómo se ha aligerado la técnica y cómo se ha hecho dueño el pintor, cada vez con más firme maestría, de los difíciles secretos de la sencillez en el arte. Desde este punto de vista de la sobriedad, hay una progresión manifiesta, sin que me atreva á decir que significa á la vez orden cronológico, entre los tres bustos: desde el 244 (lám. 122) al 243 (lám. 123), que ocupa el término medio, recordando á Velázquez, para concluir en el 245 (lám. 124), el de menor empaste y cuerpo de color, donde el pincel se desliza con más lige-

reza y parece que no hay otra cosa que blanco, sobre la roja imprimación al descubierto. Los tres desconocidos tienen su indefectible tranquila tristeza.

« **Un pintor** ».—Compréndese la desilusión que debe embargar á los modernos adoradores del Greco, cuando la implacable crítica erudita viene á convencerles de que el hechicero retrato de pintor, hoy en el Museo de Sevilla (lámina 125), á pesar de los «fine hellenic features», que en él creía descubrir Stirling, no puede conservar los rasgos de su ídolo. Si en el anciano del Sr. Beruete no hay indicios bastantes para afirmar su identidad en absoluto, las pruebas sobran para negársela al joven de Sevilla (cap. I, pág. 29); y sin embargo, ejercen uno y otro tan poderosa sugestión sobre el contemplador, que, á despecho de todas las erudiciones, y aun dudando de que ninguno de aquellos rostros sea el del Greco, mientras no se identifiquen con certeza, el espíritu, siempre ansioso de personificar sus tipos, pensará en el doliente viejo de Madrid, al recordar á Theotocópuli, ya en el descenso de la vida, defendiendo las preeminencias de la pintura contra el alcabalero de Illescas; y en el atractivo mancebo de Sevilla, al representárselo

fogoso, peleando contra todo el Cabildo toledano, por conservar las tres Marías en su flamante Espolio.

Cautívanos en este retrato de pintor la esbelta elegancia, y la distinguida naturalidad en la disposición de sus manos; la derecha, con el pincel, la izquierda, con el haz de pinceles y la pequeña paleta, y ambas, tan hermoso estudio del modelo como las de Niño de Guevara. Pero lo que más sorprende es la plenitud de moderna vida intelectual que ilumina el rostro. Diríase que pertenece esta cabeza á un literato ó á un artista de nuestros días, tal como nos figuramos el tipo de los más atormentados trabajadores del pensamiento en los hirvientes centros cosmopolitas de producción sutil, calenturienta y angustiosa. Su técnica recuerda la de los números 243 y 245 del Museo del Prado. L. Solvay (pág. 137) hubiera sido justo, limitándose á notar, como hace con exactitud, que la paleta contiene «les cinq couleurs, ni plus, ni moins, dont il se servait habituellement... du blanc, du vermillon, de la laque de garance, de l'ocre jaune et du noir d'ivoire»; pero excédese al añadir que son «ceux qui composent la gamme restreinte de ses tableaux» y que «tous les autres tons ils les a chassés de sa palette»... No: con aque-

llos cinco colores podrá haberse pintado el retrato del joven artista y todos los otros, en que el Greco deliberadamente no creyó necesitar de más recursos para traducir con verdad el colorido; pero la esplendorosa *Asunción* de San Vicente, tal vez su última obra, por no citar otras, echa por tierra aquella arbitraria generalización; y los retratos de *Guevara* y de *Romero,* ciertamente que tampoco han podido pintarse con los cinco colores.

¿«El Maestro Juan de Ávila»?—Vengamos á los clérigos. El más importante de los cuatro que forman el grupo es el que existe en el Museo de Toledo y lleva en la parte alta, con caracteres rojos, la inscripción: *M. Juan de Avila* (lám. 126). El Greco no pudo conocerlo, pues el venerable predicador murió lejos de Toledo, en 1569; pero el retrato no es de fantasía; trasciende en todos sus rasgos al modelo vivo. ¿Representará tal vez al jesuíta Alfonso de Avila, que en la Casa de Toledo vivió hasta 1613? El tipo no es de jesuíta. Antes bien, parece el castizo cura de almas, respirando más amor y bondad que cultura; de honda piedad sincera y masculina; de religión neta, sin arrumacos ni perendengues. Bajando ya la cuesta de la vida, de cabello espeso, barba muy corta y

descuidada, moreno y arrugado de piel; conmovida ternura en el rostro, y la mano derecha abierta sobre el pecho, como para convencernos de la sincera bondad de su alma, está lleno este sacerdote de mansa unción evangélica.

La ejecución, afectadamente tosca, realza el carácter de la persona. Ni hay largas pinceladas, ni suavidad de restriegue, sino toques sueltos con tonalidad más caliente, más rojiza que de costumbre, y sin huellas del frío carminoso. Las manos, ambas visibles, son ejemplo de fiel naturalidad, como siempre que se trata de ajustarse al modelo, sin convencionalismos.

¿«San Ignacio de Loyola»? — Opuestos caracteres distinguen á otro retrato de clérigo, también desconocido, que durante muchos años poseyó en Madrid D. Pablo Bosch y hoy aguarda comprador, en París, en casa de Trotty (lámina 127). Es un jovencito, casi un adolescente, imberbe, de pelo y ojos negros, volviendo con la mano izquierda las hojas de un infolio y en actitud de explicar con la derecha. Está manchado con poco vigor, probablemente barrido en malas limpiezas, y creo, casi con seguridad, que hecho de memoria. Este sí

que tiene en todos sus rasgos, y hasta en su aspecto frío y doctrinal, ambiente jesuítico. Sospecha el Sr. Bosch, y á mi juicio con cierta verosimilitud, que se trata de una representación de *San Ignacio de Loyola*. Los rasgos del joven convienen con los de la raza vasca, y algo armonizan con los tradicionales, que del famoso fundador se nos han trasmitido. Su actitud, á todas luces hierática, es con evidencia, no la de *un estudiante*—título con que también se le ha designado—, sino la de un maestro, la de un hombre que enseña; y el ligero nimbo que rodea su cabeza—caso excepcional en el Greco—, indica con claridad que se trata de un santo. San Ignacio había muerto en 1556, y no fué canonizado hasta 1622, cuando el Greco ya no existía, pero fué beatificado en 1609, fecha que concuerda bien con el estilo del retrato; y en Toledo florecía, y en relación con el Greco estaba una de las importantes casas de la Orden—pues para ella se pintó la única copia conocida del *Entierro*—, donde, por entonces, escribía el P. Rivadeneira, discípulo inmediato y conocedor personal de San Ignacio, la vida de éste. Ni es inverosímil que la comunidad quisiese tener la imagen del fundador, ni que el Greco fuese el encargado de ejecutarla, valiéndose de antiguos retratos y

de referencias de los que alcanzaron al Santo. El nimbo, que cuadra bien á la actitud del personaje, no parece haber sido añadido posteriormente.

Sin embargo, si dentro del aspecto de actualidad que tiene la figura, nos fijamos especialmente, como es natural hacerlo, en sus rasgos juveniles, otros dos santos de aquella época, también jesuítas, hay, á quienes pudiera tener más justa y directa aplicación este retrato: San Estanislao de Kostka, muerto en 1568; pero, sobre todo, San Luis Gonzaga. Recuérdese que este último vino á España y llamó la atención por sus virtudes en la corte de Felipe II, cuando sólo tenía quince años, hacia 1582, y que en Madrid, es fama, decidió ante la Virgen del Buen Consejo del Colegio Imperial hacerse jesuíta, lo que no podía menos de aumentar, por entonces, su popularidad y devoción en nuestro país. La resonancia de su santidad, durante los seis años (de los 17 á los 23 en que murió), que estuvo en la Orden, así como la de sus milagros, inmediatamente después de su muerte, en 1591, fué extraordinaria. Si á esto se agrega la divulgación del éxtasis, que tuvo Santa Magdalena de Pazzis, el año 1600, y en el que se celebra á San Luis Gonzaga como santo, podría explicarse, aun-

que éste no fuese beatificado hasta 1621, ni canonizado hasta 1727, la indecisa vaguedad del nimbo que rodea la cabeza del retrato, como anticipada consagración de las fervorosas aspiraciones de los devotos.

Si datos positivos viniesen algún día á confirmar, en una ú otra dirección, estas meras conjeturas, el cuadro, á pesar de su marcado convencionalismo, ganaría interés histórico, bastante á compensar su endeblez pictórica. En técnica y colorido, forma también contraste con el de *Juan de Avila*. Es liso de factura; y abre la serie, fría por excelencia, que podríamos llamar de solo blanco y negro, con tenue y general inundación carminosa.

¿«García Ibáñez de Mugica»?—Del tercer retrato de clérigo (lám. 128), ha de decirse menos, por su poca importancia. Debo la noticia y la fotografía del mismo á su descubridor mi amigo D. Manuel Gómez Moreno, inteligente y concienzudo autor del Catálogo monumental de las provincias de Zamora, Salamanca y Avila. En la Catedral de esta ciudad se encuentra aquél, en la capilla del Cardenal, y parece representar á *Garcibáñez de Muxica Bracamonte,* en cuyo arco sepulcral está colgado. De medio cuerpo, en pie, ante

una mesa con tapete verde, la mano izquierda, sobre un libro cerrado, junto al bonete, y la derecha, al pecho. Se halla muy picado y me hace efecto de estar hecho también de memoria. En punto á cualidades pictóricas, pertenece al mismo género que el precedente. Como él, de poco relieve y cuerpo de color, aunque cubriendo por entero la tela, que es fina, y entonado sólo con carmín muy suave. La mano derecha, los ojos, la boca y la oreja son sus mejores trozos. Si se refrescase, ganaría mucho.

«**Antonio Covarrubias**».—En la serie blanqui-negra y fría de los dos anteriores, ha de colocarse igualmente el retrato del cuarto clérigo; pero con extraordinaria superioridad respecto de aquéllos. Es digno del de *Juan de Avila,* á cuyo lado cuelga en el Museo de Toledo, y con el que forma, por la ejecución y colorido, tan fuerte como educador contraste. La hermosa cabeza está construída con sueltos y finos trazos negros, sobre una entonación cenicienta, levemente rosada. No cabe más sencillez, ni menos recursos. En esta especial manera, es, tal vez, el ejemplar modelo. Del personaje ya se ha hablado en distintas ocasiones. No se halla de perfil, como en el

Entierro, sino de tres cuartos, y bastante más viejo. Si allí contaba—confrontando fechas—alrededor de 60 años, ahora debe encontrarse ya, cumplidos los 75, en su último lustro.

«Un fraile».—Cuatro son, como hemos dicho, los retratos de fraile, aunque sólo tres las personas retratadas. Tres, con hábito de trinitario; probablemente también el cuarto, y todos parecen estudios directos del modelo vivo. El que se halla en poder de D. Pablo Bosch es sólo una cabeza de pequeños ojos azules, pelo suelto y ralo, y bigote y barba incipientes, con gran fuerza de expresión y poco atractiva. Excelente ejemplar, por su acentuado realismo, aunque con algunas restauraciones y gastado, tal vez, por limpiezas. Junto al acostumbrado carmín, se observan toques de bermellón, que usa el Greco, á veces, en su último tiempo.

En el *Catálogo de la Exposición del Greco,* celebrada en Madrid, en 1902, se dice que representa á *Juan Bautista Mayno,* mientras que el Sr. Sanpere, en su citado estudio *(Hispania,* pág. 48), sospechaba que podría ser Fray Hortensio Paravicino. Ignoro el fundamento de la primera atribución. Tiene en su contra, sin embargo, que Mayno contaba sólo

veinte años cuando el Greco murió, y todavía á esa edad no había entrado en la Orden dominicana.

«**Fray Hortensio Félix Paravicino**».—En cuanto á la segunda, el mismo Sr. Sanpere apresuróse á rectificarla, en su artículo, *Exposiciones Rosales y Greco*, al conocer la fotografía, que desde 1900 hice sacar para este libro, del verdadero *Paravicino* (lám. 131), ignorado hasta entonces, no en casa del conde de Oñate, como el Sr. Sanpere publica, sino en la de D. Francisco Javier de Muguiro, donde, al descubrirlo, por casualidad, experimenté uno de los mayores goces que las investigaciones para este trabajo me han proporcionado. La noticia de la existencia del cuadro débola á mis dos respetables amigos, el llorado D. Federico Rubio y D. Juan Uña. Absorto ante aquel excepcional retrato entre todos los del Greco, pues aún no conocía el de *Niño de Guevara*, la gamada cruz roja y azul, característica de los Trinitarios calzados, sobre la blanca sotana, fué una revelación; y antes de saber por los dueños, que, ni tenían noticia del personaje, ni de la antigua procedencia del cuadro, ya había surgido en mi memoria aquel párrafo de Palomino, que dice: «No será justo

omitir el célebre retrato, por tantos títulos recomendable, que hizo el Griego de aquel peregrino ingenio, ornamento de su sagrada religión de la Santísima Trinidad y honor de su siglo, el Padre Maestro Fray Félix Hortensio Palavicino, que es cosa eminente y para hoy en poder del Excelentísimo Señor Duque de Arcos...» Mi ánimo adquiría la certidumbre de que tal era y no podía ser otro el que tenía delante. Faltóme tiempo para tratar de comprobarlo en la Sala de estampas de la Biblioteca Nacional, donde sólo pude hallar un mal dibujo al lápiz, inédito entonces (1), de D. Valentín Carderera, «sacado del original», dice, y con la misma inscripción que el modelo tendría: «P. M. ORTENSIO PALAVESINO» (lámina 136, núm. 3). ¿Qué original era éste? Probablemente alguno que existiese en el Museo Nacional de la Trinidad, y que hoy se halla perdido. Mas, poco importa. Del Greco, ciertamente, no era, contra la opinión del Sr. Sanpere, porque, además de no tener su estilo, representa al fraile de más de cuarenta años, es decir, cuando el autor había ya muerto. Sin embargo, el dibujo satisfacía á mis deseos,

(1) Lo reprodujo luego el Sr. Sanpere, en su artículo, *Exposiciones Rosales y Greco.*

pues no cabe duda de que, á pesar del cambio de edad, eran aquellos, hasta en la disposición del cabello, los mismos rasgos del gran retrato de Muguiro, hoy, ya, por desdicha, en el Museo de Boston.

Aquí está, casi de cuerpo entero y mirándonos de frente, más que sentado, expuesto con afectada gallardía, en el amplio sillón de baqueta, y destacando sobre su alto respaldo, aquel niño de prodigiosa precocidad, que estudiaba latín á los cinco años; doctor y profesor en Salamanca, á los veintiuno; fraile trinitario ahora, y el más famoso y elegante predicador de la Corte, en toda la espléndida plenitud de su hermosura y de sus facultades, á los veintinueve años, ostentando en su mano el infolio propio del teólogo, y el tomito en octavo, correspondiente al poeta, aquel

Hortensio celestial, á quien Zoilo
Respeta, el dulce, el casto, el alto ingenio,
Crisóstomo español, nuevo Cirilo,

que Lope de Vega celebró en su *Epístola* (1). No mentían ni exageraban los biógrafos, al ensalzar sus dotes físicas. Cuerpo esbelto, porte

---

(1) *El jardín de Lope de Vega.* Rivadeneyra, t. XXXVIII, 422.

distinguido, tez morena, ojos y pelo negros, mirada profunda llena de inteligencia, rasgos finos de su progenie italiana; toda su persona es dechado de belleza masculina. Conócese, además, que está persuadido de ello; envuélvele cierto ambiente de coquetería, que se refleja en la abundancia del sedoso cabello, blandamente ondulado, y hasta en el romántico rizo byroniano que adorna su frente. Es, en suma, el retrato de un hombre fachendoso, poseído de sí, conquistador, mundano.

Con hermosura más fresca y espontánea, y con más recogido espíritu, nos lo muestra la gentil cabeza (lám. 130) que el Greco debió hacerle cuatro ó cinco años antes, y que hoy posee el marqués de Casa Torres. Es aquí todavía el fervoroso y místico novicio, de semblante ingenuo, con huellas de vigilia y estudio. Menos trabajado en la ejecución que el anterior, conócese que ésta es la cabeza dedicada al amigo, para la intimidad de su celda, y aquél, la figura aparatosa, que ha de ostentarse en la Galería, entre las demás celebridades de la Orden. Por eso, hay, en el uno, más sinceridad, aunque menos ajuste; y en el otro, en cambio, puso el Greco tanto empeño como en el de *Niño de Guevara*. Si no son las manos tan buenas como en éste, hay más blandura

en el toque, más fuerza en la cabeza, hecha de primera intención y sin retoques; y, gracias á la sobria tonalidad blanca y negra, más atractivo español y contemporáneo, más castizo carácter.

«Un trinitario calzado».—En la más estrecha analogía de época, composición y dimensiones con el de *Fray Hortensio*, se nos muestra este último retrato de *Un fraile* (lám. 132), compañero suyo en la Orden, y casi seguro que también en el Convento. Con ocasión uno de otro, diríase que debieron ser pintados. Si el de *Paravicino* ejerce superior atractivo, por la gallardía, espiritual hermosura y singular encanto del modelo, y si la ejecución del mismo salió, tal vez, más feliz y acertada, no le va muy en zaga, sin embargo, este otro «hermano», que guarda en Madrid el marqués de la Torrecilla. En su factura, sigue las huellas del anterior y nada nuevo puede aquí añadirse. Leves restauraciones ha sufrido, y en la mano derecha, es donde más se notan. Pero poco amenguan la extraordinaria importancia de este lienzo, que, por sus especiales condiciones, merece formar grupo con *Paravicino* y *Niño de Guevara*. El continente grave, la moderada obesidad del retratado, su aire magis-

tral, y, si se quiere, hasta los anteojos que tiene en la mano, sugieren el modelo realista de un «prior del Convento». Porque en *Paravicino* hizo el Greco, no al «monje», sino al «poeta, al hombre seductor por su ingenio, por sus encantos personales y elocuencia. Aquí, en cambio, nos ha dejado al «fraile», sin exageración, ni chabacanería, pero tal y como acostumbramos á figurarnos, por lo general, el tipo de «su paternidad», castizamente.

«**Los Covarrubias**».—Sin modelo vivo delante están hechos los cuatro retratos que cierran este período y la serie entera de los del Greco: los dos *Covarrubias*, de la Biblioteca Provincial de Toledo, el que lleva también aquel nombre en la Galería Real de Rumanía, y el *Cardenal Tavera*.

Á *Don Diego*, muerto en Madrid en 1577, es lo más probable que ni siquiera alcanzara á verlo nuestro artista; y *Antonio*, que falleció en 1602, no existía ya cuando el Greco trazó este retrato, el último que de él nos dejara: pues yo creo que los cuatro de que ahora hablo, han debido ejecutarse en los cinco años postreros de la vida del pintor. El *Don Diego*, de Toledo (lámina 134), está de sobrepelliz y bonete, con el pectoral pendiente de una cadena. Su her-

mano (lám. 133) aparece como en el retrato del Museo, aunque más acabado y consumido; tal vez, según lo recordaría el artista, á los ochenta años que aquél contaba al morir. Ambos ofrecen el último límite de la serie fría, de que se ha hablado, y de la ejecución que la acompaña, característica ahora por su rara desenvoltura, aparente descuido, inverosímil pobreza de tonos y de cuerpo de color, que da á los lienzos aspecto de *sargas,* pintadas solamente con blanco y negro. Ambos, también de palidez espectral, con los eternos toques de carmín; el del Canónigo tiene más vigor que el del Obispo, y los dos muestran la ligereza y extrema simplificación con que, á veces, trabajó el Greco en su postrera fase.

El clérigo de Bucarest, llamado *Covarrubias* (lám. 134 *bis*), recuerda algo á *Don Diego;* pero hay bastante desemejanza entre ambos, para que también quepa pensar que se trata de otra persona. No lo conozco directamente. Á juzgar por la fotografía, no sólo parece del mismo género que los dos anteriores—y con ellos he creído que debe formar grupo—sino el superior de los tres, tanto por la fuerza expresiva, y el estudio cuidadoso del modelo, como por la importancia de la composición: pues aquí se nos muestra el personaje, abri-

gado con lujoso tabardo, de pie tras de una mesa, y con ambas admirables manos sobre un infolio abierto, que en aquélla descansa. Y por todo ello, enlázase bien con el cuarto retrato de esta última serie.

«**El Cardenal Tavera**».—Porque el del *Cardenal Tavera* (lám. 135) diferénciase también de los *Covarrubias* de Toledo por el interés y el acierto con que, dentro del mismo estilo, se halla ejecutado. Los primeros son á este último, como el *San Bernardino* del Prado, ó el *San Francisco* de Cerralbo, á la *Asunción*, de San Vicente; y el efecto logrado en el retrato corre parejas con el que nos produce aquel lienzo impresionista. Tan honda es la expresión vital, tan vigoroso el naturalismo, tan estudiada la ejecución del rostro, que nadie pensaría que haya podido ejecutarse sin modelo vivo. No obstante, el Cardenal había muerto en Valladolid, adonde había ido á bautizar al, después tan famoso, Príncipe Don Carlos, en 1545, más de sesenta años antes de que al Greco se le encargase la obra. El Doctor Pedro de Salazar y Mendoza ya nos dice, en su *Crónica de Tavera* (pág. 374): «mostró tambien su mucha modestia en que no se consintió retratar, si bien lo procuraron muchos

valientes Pintores y escultores, particularmente Alonso de Berruguete, que fué de los más celebrados de aquel tiempo. El retrato que se puso en el Cabildo de su Santa Iglesia, y otros que hay en el Hospital, se hizieron despues que murió, por orden ó mano del mesmo Berruguete.» Justo es pensar que, no pudiendo el retrato del Greco incluirse en el número de los hechos «por orden» de Berruguete, muerto en el mismo Hospital en 1561, no estaría hecho todavía en 1603, cuando Salazar escribe: pues, siendo de quien por entonces monopolizaba el arte en Toledo, no hubiese dejado aquél de mencionarlo. Y así, creo lo más probable que el retrato se pintara por los años en que el Greco trabajó el Retablo del Hospital, encargado, como vimos, por el mismo Salazar, es decir, de 1609 al 14. Stirling, muy sensatamente, dice que el Greco «must have copied the mild features of the Cardinal from the work of some older artist»; pero el texto del cronista nos enseña que, por desgracia, no existe ninguna imagen, hecha en vida del prelado.

Á esto probablemente se debió el que el Greco no quisiera utilizar las que existían para su obra, y recurriese á fuente más directa y verídica, á saber: la mascarilla del Arzobispo

(lám. 136, núm. 4), tal vez una de las varias imágenes que, según Salazar, por orden de Berruguete se sacaron; y que algo maltratada, consérvase todavía en la habitación del administrador del Hospital. Allí la descubrió el ya citado mi amigo Sr. Simancas, y gracias á su bondad tuve conocimiento de ella.

Desde el primer instante se comprende que el Greco no ha hecho, en su retrato, más que abrir los ojos á la mascarilla; y al descubrir cuál ha sido el modelo, se explica la intensa palidez del rostro, que el pintor probablemente quiso acentuar, en uno de esos arranques de honrada sinceridad simbolista, tan propios de su temperamento. En pie, como Tavera decía que habían de morir los ministros de César; de medio cuerpo, con muceta roja, ante una mesa de tapete verde, sobre la que se hallan el birrete y un breviario cerrado, en que apoya extendida la mano izquierda—análoga actitud al conocido *San Jerónimo* de sus primeros tiempos— nos ha dejado el prototipo del clérigo aristócrata, «en el consejo sabio, seguro en la virtud, firme en la ciencia»; modesto, con todo su poderío; sobrio y austero, en medio de su opulenta vida; espléndido favorecedor de las artes, y mezclado en los más altos intereses de la sociedad y del Gobierno.

De linaje ilustre, comienza su carrera como Rector de la Universidad de Salamanca, y se licencia en Derecho, mientras ejerce el cargo. Obispo de Ciudad Rodrigo, son tantas sus limosnas que, «de clérigo rico—, escribe — me ha hecho Su Alteza Obispo pobre». Arzobispo de Santiago, Sevilla y Toledo, gasta sus rentas en esplendores de arte para el culto divino. Cardenal, preside los Consejos de Castilla, de la Inquisición y las Cortes del Reino. El casa á Carlos V y á Felipe II, ayuda á morir á la Emperatriz y bautiza al Príncipe Don Carlos. El Emperador le llama su «muy amado amigo» le envía de embajador á Portugal, le da á guardar su testamento y codicilo, le deja por Gobernador de Castilla, cuando su viaje á Gante, con encargo especial de vivir en Palacio al lado del Príncipe; y lo mismo pondera su opulencia, diciendo: «cuando sale de mi Corte Don Juan Tavera la deja sola y desautorizada», que se lamenta de su muerte, exclamando: «Háseme muerto un viejo que me tenía en paz mis reinos.» Es el prócer eclesiástico por excelencia, en el momento culminante de nuestro poderío.

El Greco, volviendo á la vida la mascarilla de Tavera, puso en el retrato los rasgos con que el cronista lo describe: «Fué el Cardenal

alto de cuerpo, delgado y derecho, de presencia muy autorizada y amable. Tenía el mirar reposado, grave, alegre y honesto. El rostro proporcionado con el cuerpo, más largo que ancho; la frente, llana y ancha; los ojos, grandes, rasgados, verdes y alegres; la nariz, curvada como pico de águila... Las manos, largas, blancas, bien hechas. La habla, sosegada y graciosa. Las razones vivas, agudas, concentradas, elegantes y breves...»

Extraña y castiza mezcla de austeridad y rumbo, «caminando con dos casas tan llenas como la corte de un príncipe muy poderoso; sosteniendo cuarenta pajes y los mismos cargos que el rey en su palacio; gastando 400 raciones diarias...» «...y desayunándose, al amanecer, en verano, y en invierno, después de decir misa, con unas cuantas pasas que habían quedado en vino desde la noche antes». Y muere manteniendo hasta el fin su carácter: «perdonando generoso al Emperador 12.000 ducados de los 24.000 que le había prestado, y dejando austeramente por herederos de toda su fortuna á los pobres y enfermos del Hospital de Afuera, que había fundado».

He aquí, de un modo provisional y como ensayo, el orden en que, á mi juicio, podrían

clasificarse, por ahora, los retratos del Greco. Lejos de darle carácter definitivo, se publica tan solo como tema de discusión y base perentoria de ulteriores y más delicadas observaciones.

«**Paisajes**».—Todavía resta hacer mención de dos cuadros, que, por su asunto, no pueden incluirse en ninguno de los grupos anteriores. Me refiero á los *paisajes*. Es evidente que el Greco ni fué ni podía ser pintor de paisaje, en el sentido estricto que hoy damos á esta palabra. Sin embargo, de lo que era capaz de hacer en este género, da buena idea el preciosísimo fondo del Monte Albernia, en la tabla de Zuloaga (lám. 93), en que se muestra tan original y espontáneo, tan libre y anticipado á su época, como en los cuadros de figuras. Pero el Greco no volvió á repetir este ejemplo. Castilla, cuyo paisaje, según decía con frase penetrante un delicado espíritu, «está en el cielo», empujó más y más su carácter, esencialmente dramático, hacia lo humano; y así lo vemos moverse en los interiores, en los fondos perdidos ó en las lejanas y convencionales siluetas de Toledo, que, como ya se dijo, resultan casi un símbolo. Por esto fué grande mi sorpresa al encontrar un paisaje del Greco, un verdadero

paisaje, con el eterno Toledo, pero sin figuras, y en el que la ciudad ofrece el mismo interés, no mayor, que la tierra y el cielo. Y no hablo de la tan conocida *Vista panorámica*, que todo el mundo puede ver en el Museo Provincial de aquella ciudad; sino de un ignorado lienzo que, en perfecto estado de conservación, tuve la suerte de descubrir y hacer fotografiar, por vez primera, en el Palacio de Oñate, en Madrid, donde hoy habitan las condesas de Añover y de Castañeda, dueñas del cuadro. Aunque ambos tienen, no sólo el mismo estilo, sino el mismo acento personal del pintor, y ambos pertenecen á sus últimos años, las diferencias entre la *Vista* y el *Paisaje* son esenciales.

Trátase en aquélla de una obra de encargo, hecha probablemente por y para el Cabildo municipal, en la que el protagonista es Toledo, y la intención, representarlo con la mayor fidelidad posible. Es una especie de perspectiva arquitectónica, documento geográfico-estadístico, con su plano topográfico al lado, su leyenda numerada, sus observaciones para explicarlo y para sincerarse de la libertad de haber introducido ciertos cambios; su clásico símbolo convencional del río Tajo; y todo, á pesar de la marcada intención científica, envuelto en delicado ambiente de arte. Es un

Toledo como las Venecias del siglo xv, con Cigarrales y Vega, sustituyendo á las lagunas, y con la casulla de San Ildefonso por escudo, en vez del león de San Marcos.

El *Paisaje*, por el contrario, es pura labor artística, donde un mínimo trozo de la ciudad, casi en silueta, alterada arbitrariamente y sin contemplaciones, á fin de extremar su carácter, sirve de pretexto ó de salvoconducto para entregarse á la representación de aquél, entre suave y abrupto, pedazo de tierra, que se ve desde la Huerta de Safón, mirando hacia el Puente de Alcántara, con éste en el centro, los cerros de la Sisla y de la Degollada en el fondo, y circunscrito, á Oriente, por el Castillo de San Servando, y á Poniente, por el Alcázar. En el *Panorama,* se halla la ciudad estudiada con tan escrupulosa minuciosidad, que podría cualquier vecino de aquella época encontrar su vivienda; el resto es boceto, lo mismo el campo, que el cielo, que el realista muchacho del verde jubón sosteniendo el mapa, que el pequeño grupo, en alto, de la Virgen y los ángeles, cuyo encanto, animación, fuerza expresiva y colorido, haciendo olvidar su aspecto estrafalario, convierten este tardío boceto del Greco en admirable y selecto trozo de moderno impresionismo.

En el *Paisaje*, campo, ciudad y cielo—pues que figuras no existen, ó, para mayor exactitud, sólo se adivinan, después de mucho esfuerzo, en unas tenues, casi imperceptibles líneas que hay al lado de una barca, en primer término, y en el camino que conduce al Puente—todo se halla ejecutado con el mismo interés y detenimiento. La *Vista*, de entonación clara, reproduce fielmente el acentuado frío gris ceniciento de la ciudad, sus clásicos carminosos rodanderos, y su aspecto de apiñada colmena, que le dan el incomparable sabor, exclusivo entre todas las de España, para el que la contempla desde la Virgen del Valle.

El *Paisaje* es sombrío. El oscuro verdor del agua, de los árboles y del suelo trasforma la huerta del Tajo, que, si no es risueña, es plácida y clara, en tenebrosa. Los monumentos son plomizos, con luces violentas en los ángulos; la silueta, cortante; la hoz del río, más honda y estrecha que el natural; los cerros, más agrios; el horizonte, negro; el cielo, tormentoso. Todo lo contrario al huerto primaveral de Fray Luis de León, y al «secreto seguro deleitoso» en que se refugiaba. El Greco, sin embargo, no miente ni falsea, *exalta*, conforme á su habitual temperamento, excitado en sus últimos días, el tan frecuente y ca

racterístico aspecto, hosco y ceñudo, de la naturaleza castellana.

Vista y *Paisaje* son, en tal sentido, la natural continuación de los retratos, porque nos dan la acordada imagen del campo y de la ciudad en que aquellos personajes vivieron. Si la *Vista* tiene sus antecedentes italianos, que el Greco sigue y amolda genialmente á Toledo, al *Paisaje* no se los he encontrado todavía. Tan sin figuras, tan sustantivo é independiente como él, con tanto aire de moderno romanticismo, no recuerdo otro ejemplar en la pintura tizianesca, que es donde habría que buscarlo, dejando á un lado la pintura del Norte, y anterior á 1614, última fecha en que pudo pintarse. El ejemplo más próximo y análogo, que le he podido hallar, es un simple *Dibujo*, de Giorgione (lám. 139, núm. 3), en los Uffizi de Florencia.

La *Vista* contiene un pormenor de interés singularísimo: las únicas líneas escritas que del Greco nos quedaban, antes del descubrimiento del autógrafo, que publiqué hace un año (1). Helas aquí con su propia ortografía:,

«Ha sido forzoso poner el Hospital de Don Joan Tavera en forma de | modelo porque no

(1) *La Lectura*. Madrid, 1905, núm. 50.

solo venia á cubrir la puerta de Visagra mas | subia el cimborrios ó copula de manera que sobrepujaua la ciudad y | asi una vez puesto como modelo y mouido de su lugar me parecio | mostrar la haz antes que otra parte y en lo demas de como viene con | la ciudad se vera en la planta.

»Tambien en la historia de nra. Señora que trahe la casulla á S. Ildefonso | para su ornato y hazer las figuras grandes me he valido en cierta manera | de ser cuerpos celestiales como vemos en las luces que vistas de lexos | por pequeñas que sean nos parecen grandes» (1).

No encuentro nada tan escogido como estas pocas palabras, con su punta ingeniosa, para cerrar el estudio de las obras pictóricas del Greco.

---

(1) El Sr. Sanpere, en su artículo de *Hispania* (pág. 44), y el Sr. Domenech en su apéndice á la traducción española del *Apolo* de S. Reinach (pág. 426), creen encontrar en estas palabras un intento de explicación de las fórmulas estéticas del Greco y del alargado canon de sus figuras. Yo no pienso lo mismo, porque del texto no se desprende otra cosa que lo que claramente dice, esto es: una ingenua disculpa para sincerarse de la falta de proporción relativa entre el tamaño (no el alargamiento) de las figuras del grupo celeste y los edificios de Toledo.

CAPÍTULO XI

ARQUITECTURA, ESCULTURA, DIBUJOS

Arquitectura.—Si antes de cerrar este trabajo no se dijera algo sobre la arquitectura y la escultura del Greco, quedaría incompleto el estudio acerca de su personalidad y de su obra.

Pocas líneas, sin embargo, consagraré á este asunto; pues, como arquitecto y como escultor, sea porque la época no fuese ya propicia para alardes de originalidad en tales artes, sea por la educación fundamentalmente veneciana del maestro, ó débase á otras causas, es lo cierto que Theotocópuli quedó lejos de su genial y gloriosa producción pictórica. Fenómeno, que, no siendo exclusivo suyo, tal vez adquiere en él más relieve que en otros artistas del Renacimiento.

En Toledo, si se desechan los pocos restos

del antiguo Palacio en el *Cigarral de Buena Vista* (cap. I), no se sabe, con seguridad, de ninguna obra suya arquitectónica. Descripciones históricas y Guías del viajero siguen atribuyéndole la *Iglesia de Santo Domingo el Antiguo* y la *Casa del Ayuntamiento*. En cuanto á la primera, ya hemos visto (cap. IV) que parece ser de Nicolás de Vergara; y, por lo que toca á la segunda, puedo asegurar que es de Juan de Herrera; pues en el archivo municipal de Toledo hallé inéditas las escrituras de su construcción, que he publicado (1), y en ellas, entre obligaciones de canteros, madereros, etcétera, desde 1575 (fecha en que el Greco no debía estar aun en Toledo) hasta 1580, hay tres documentos escritos y firmados por aquel insigne arquitecto, que así lo acreditan (apéndice 9).

Convertidos en Palacio del Senado la Iglesia y colegio de *Doña María de Aragón*, en Madrid, que, probablemente, como vimos (capítulo VIII), tampoco fué suya—pues en las cuentas, hasta ahora encontradas, sólo se habla del retablo—y desaparecida por completo la Iglesia de religiosos descalzos de *San Francisco*, en Illescas, que también se dice construyó,

(1) *La Lectura*. Madrid, núm. 53, 1905.

no nos quedaba para juzgar de la arquitectura del Greco, entre todo lo que de él se cita, más que la del Hospital de Nuestra Señora de la *Caridad,* en la misma villa (cap. IX). Pero recientemente he hallado en su archivo, que la traza y dirección de las obras hubo de encomendarse á Nicolás de Vergara, y la ejecución corrió á cargo de los alarifes Juan y Mateo Quadrado, Pedro de Ugualde y Juan Martín, entre otros (apénd. 14). Resulta, por tanto, que lo que todo el mundo dice que construyó el Greco, no es de él; en su lugar, tal vez lo sea aquello poco que nadie le atribuye.

Retablos.—Más datos nos quedan para juzgar al Greco como constructor de retablos, y más seguro es el testimonio que aquéllos nos ofrecen. Probablemente, hizo las guarniciones, según entonces se decía, de todas sus obras importantes; y aunque muchas de aquéllas han desaparecido, con las que se conservan puede formarse idea de la clase y sucesiva trasformación de su trabajo. En el *Altar de Santo Domingo* (lám. 14), ya vimos (cap. VI) cuán de cerca sigue al modelo italiano. De escaso resalte arquitectónico, sin columnas ni molduras salientes, casi todo él en un mismo plano, parece no tener otro oficio que el de encuadrar

la pintura, haciendo resaltar la importancia de ésta. Las estatuas que contiene, más que decorativas, son, como ya dije, mera exigencia de la adaptación del retablo á un sitio demasiado alto y desproporcionado para su primitiva y originaria traza.

Desaparecidas las *Guarniciones del Espolio* y del *Entierro,* así como los *Altares de Doña María de Aragón,* hay que venir á los de la *Capilla de San José,* en Toledo, y á los de la *Caridad,* de Illescas (lám. 48), que guardan semejanza entre sí, tanto como difieren del de *Santo Domingo.* De dimensiones más exiguas que éste, en relación con el emplazamiento que ocupan, y casi sin esculturas, excédenle, en cambio, en pesada exuberancia arquitectónica. Entablamento, frontones, columnas y capiteles, siempre corintios ó compuestos, son de mucho relieve; el marco se trasforma en obra monumental; y, perdiendo la fina esbeltez que conserva todavía el de *Santo Domingo,* adquieren, en cambio, dentro del clásico trazado greco-romano, la castiza achaparrada proporción de nuestra arquitectura castellana. De la última época, nos quedan dos retablos; uno, probable: el de la *Iglesia de Titulcia* (cap. IX), y otro, seguro: el del *Hospital de Tavera* (lámina 140); aquél, con distribución ajedrezada

y compartimentos casi iguales entre sí, destinados á encuadrar lienzos; éste, compuesto de dos grandes cuerpos, uno encima de otro, de gruesas columnas y pesado maderamen, con nichos para cobijar estatuas; siendo, ambos, excelentes ejemplares de los dos tipos de altar que más se repitieron en España. El primero representa la última fase que adopta el retablo de pintura; en tanto que el segundo, aunque todavía sin el tormento de la línea ni el derroche de frutos y de hojarasca, nos ofrece ya, en cierto grado, la traza y proporciones del inflado retablo barroco, más arquitectónico que escultórico, y el cual pronto y tan prolíficamente iba á invadir los templos.

Escultura.—Pocos elementos hay para juzgar de la escultura del Greco. Descritas quedan (capítulo IV), las cinco preciosas estatuas del *Retablo de Santo Domingo,* y expuestas las razones que me inducen á atribuírselas á Theotocópuli. Si, como creo, son suyas, no volvió á hacerlas mejores. La inferioridad que, respecto de ellas, hay en las de los ocho *Apóstoles*, estofados de blanco, imitando mármol, como el contrato exigía, que componen el *Retablo de Tavera*, se muestra evidente. No es que sean éstas despreciables, con especialidad las cuatro de

las hornacinas, bien dibujadas, compuestas con amplitud y de sobrio y digno continente; pero tienen poca vida y originalidad, y casi me atrevería á decir que están en el límite de la insignificancia.

Explícase bien la indiferencia general con que artistas y público miran á este retablo, sin que á nadie, fuera de los eruditos, se ocurra, atendiendo sólo á su carácter, atribuirlo al Greco. Cuando se hace observar, por ejemplo, la proporción alargada de las figuras, la pequeñez de las cabezas, y la disposición de los extremos y del plegado, se comprende que quizá puede estar allí la mano del maestro; pero no puso en semejantes estatuas ni uno solo de aquellos rasgos decisivos que le hacen inmortal é inconfundible.

Recordemos que fué ésta su última obra y que probablemente la dejó inacabada; á lo que puede atribuirse, aparte de ciertos pormenores de mal gusto, que acusan falta de delicadeza en la conclusión del trabajo, la manifiesta inferioridad de las cuatro estatuas de la parte alta. Verdad es que en la pintura, como vimos, no hay suficiente motivo para dolerse de su vejez; y si la violenta exaltación de sus últimos cuadros puede ser para muchos decadencia, hay que convenir en que tal carácter nada

tiene que ver con la plácida vulgaridad de sus últimas estatuas.

Con el *Convento* de religiosos descalzos de *San Francisco,* en Illescas, desaparecieron totalmente—sin que me haya sido posible saber lo que se hizo de ellos, á pesar de lo reciente de la destrucción, ocurrida muy entrado ya el siglo XIX—, los dos sepulcros colaterales, que Ponz (t. I, pág. 12), califica de magníficos y describe: «adornados de pilastras con sus frontispicios, y dentro de los nichos dos excelentes estatuas de mármol del mismo autor, puestas de rodillas, con una tarima delante, y en acto de orar: representan á D. Gedeón de Hinojosa, Ministro del Consejo y Cámara de Castilla, y del Consejo y Cámara de Indias, que falleció en 1595. Al otro lado está la estatua de Doña Catalina Velasco, su mujer: ambas son del tamaño del natural, y estos señores fueron los fundadores del Convento é Iglesia». Tal vez serían estos los dos ejemplares más importantes de la escultura del Greco. Desde luego, reunían dos condiciones originales: primeramente, la de ser los únicos sepulcros y estatuas de personajes que de él se citan, y después, la de estar hechos de mármol, cuando toda su restante labor es de madera.

Así, para enlazar á *Santo Domingo el Antiguo*

con el *Hospital de Tavera,* sólo nos quedan tres obras. Ante todo, las dos estatuas de mujer, representando la *Fe* y la *Esperanza,* en el *Retablo de la Caridad* de Illescas. Por la analogía de ademanes, conócese su íntimo parentesco con las de igual simbolismo en *Santo Domingo;* pero, en el espíritu y la ejecución, son ya diferentes. Las de Toledo están de pie, con aire reposado, y respiran el tradicional ambiente heroico; las de Illescas, de rodillas, sobre las acroteras, retuercen sus cuerpos con expresión religiosa más excitada, realista é íntima, y sus vestiduras, menos clásicas también y más familiares que las de aquéllas, se agitan, ofreciendo un violento y acusado contraste de ángulos y de planos. En segundo lugar, tenemos las dos estatuas de *Profetas* (lám. 141), que cerca de las anteriores hay en el presbiterio de la misma iglesia, en pie, dentro de sus respectivas hornacinas: *Isaías*, al lado del evangelio, y *Simeón,* al de la epístola, con sus cartelones y textos, que responden al asunto de los lienzos circulares que sobre ellos estaban (1). La *Fe* y la *Esperanza* están doradas, mientras que

(1) El de *Isaías*, bajo la *Anunciación*, dice: Ecce Virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen ei Emmanuel. Isai. cap. 7.—El de *Simeón*, bajo la *Natividad*, dice: Et tuam ipsius animam pertransibit gladius. Sim. v. DLVC. C. 2.

los profetas son polícromos, lo mismo en vestiduras que en carnaciones; pero las cuatro pertenecen al mismo género de inspiración, estilo y época. El *Isaías* recuerda mucho á la figura de *San Pedro,* en el lienzo del Escorial; y la cabeza del *Simeón,* á la del Padre Eterno, en la *Trinidad* del Prado. Las *Virtudes* han perdido hoy toda su pureza de líneas, y los *Profetas* se han convertido en grotescos mamarrachos, por la escandalosa restauración de que ya nos hemos lamentado.

En los libros de acuerdos, cuentas y asientos del archivo del Hospital de Illescas, no he podido hallar el contrato para el retablo, altares laterales y pinturas que los adornan, ni siquiera la fecha exacta en que el Greco empezó á trabajar en tales obras. Como puede verse (apénd. 14), el 30 de Abril de 1600 fué Nicolás de Vergara desde Toledo á Illescas «á tratar del altar mayor»; el cual debía estar ya casi terminado, porque el domingo 4 de Junio del mismo año «se mudo y traslado la vendita ymagen de Nra. Señora de la Caridad de su capilla viexa a su yglesia nueba». Sin embargo, en 18 de Julio de 1603, se pagaba á P.° de Garay por «empedrar el altar mayor, gradas dél y capilla de Nra. Señora». Por entonces, tal vez, surgieron diferencias entre los

patronos del Hospital y el Greco, sobre la tasa del retablo; porque en 1604 se pagan 416 reales «á Pompeo Leoni escultor y á eugenio patricio Pintor y otros dos oficiales maestros dorador y ensamblador que se trujeron de la villa de madrid á esta villa, á ver y tantear el valor del Retablo que dominico griego á hecho en que esta la santa ymagen de Nra. Sra. Por acuerdo del Sr. Prioste y seises para sauer el valor del dicho Retablo para quando se aya de tassar; por combenir anssi al bien y utilidad desta Sta. casa». El rompimiento vino en seguida. Pues por un acuerdo del patronato de 25 de Setiembre de 1606, sabemos que «queriendo la dha. casa y ospital pagar la cantidad en que dho. Retablo fue tassado el dho. dominico Griego Pintor no quisso Passar por la dha. tassacion... se agravio della y pidio retassa del dho. Retablo y sobre ello Puso Pleito a la dha. cassa y ospital»; por lo cual los seises, todos unánimes, acordaron dar poder al señor doctor Juan de Roxas, prioste, para seguir el pleito. Continuó éste en Toledo en los años siguientes, como se ve en las cuentas, por multitud de asientos de los gastos que ocasionaba; pero no he podido averiguar la fecha en que terminó ni el fallo que sobre él recayera. De las pinturas, propiamente, hay una sola cita,

aunque de sumo interés, por lo reveladora de la unidad de carácter, que el artista mantuvo hasta el fin de sus días, así como del eterno conflicto en que se halló con el público, en medio del influjo, casi imposición, que sobre este ejerciera. El día 15 de Mayo de 1606, el prioste y seises del Hospital, molestados ya, sin duda, por la negativa del Greco á admitir la tasación del Retablo, «dixeron que atento que en el Retablo que dominico griego Pintor v.º de Toledo Hiço para el altar mayor de la yglesia y capilla desta Sta. Casa en que esta puesta la Santa ymagen de nuestra Señora hiço y Pinto un quadro de la uirtud de la charidad que esta en lo alto del dho. Retablo·y en el qual Puso el dho. Pintor dos figuras y Rostros de personas señaladas y conocidas de la dha. ciudad de Toledo con unas lechuguillas grandes abiertas con mucha yndecencia Para el lugar en que esta y porque conviene que el dho. quadro se quite Por el dho. defeto y otros que tiene y se ponga otro en su lugar de buena mano y qual conbenga Para el dho. efeto acordauan y acordaron y cometieron al dho. doctor Juan de rroxas Prioste que se ynforme y busque un buen pintor en la villa de madrid, y asiente y consiente con el que Haga y pinte un quadro de la virtud de la charidad

muy bueno y qual comvenga Para poner en el dho. Retablo...» ¿No es éste, en el fondo, el mismo conflicto que veintisiete años antes ocurrió con las Marías del *Espolio*? Por fortuna, el cuadro de la *Caridad* no fué sustituído; y si las Marías continúan «cerca de Cristo» en la Sacristía de Toledo, también siguen las lechuguillas abiertas, con toda su «indecencia», en el Hospital de Illescas. Pero las personas «señaladas y conocidas» que las llevan, permanecen de todos ignoradas.

El tercero y último ejemplar tiene la importancia de ser el único grupo de alto relieve, con figuras cuasi-exentas, que conocemos del Greco; y perdido se hallaba—desde que, á fines del siglo XVIII, desapareció de la Sacristía de la Catedral el altar que el artista hizo para el *Espolio*, y al cual pertenecía—, hasta que tuve la fortuna de dar con él, después de buscarlo mucho tiempo sin éxito, el año de 1901. El punto de partida para intentarlo fué la mención que de dicho retablo hace Cean Bermúdez, copiando lo que de él dice el libro de la visita evacuada por el Arzobispo Sandoval y Roxas en 1601, á saber: el característico pormenor de llevar en «el banco unas figuras de talla, también doradas, que son cuando Nuestra Señora echó la casulla á San

Ildefonso» (cap. v). Y donde menos podía esperarse, olvidado con otros objetos en una pequeña habitación del nuevo Seminario, descubrí, no el retablo, pero sí lo que con más afán iba persiguiendo: el susodicho grupo escultórico de la casulla (lám. 141), que lleva por detrás señales claras de haber sido arrancado del banco del altar donde el Greco lo puso. Hoy se conserva cuidadosamente en el salón principal del Seminario.

La Virgen, con amplio y pesado manto sobre la cabeza, sentada de frente, encima de nubes y cabezas de ángeles, y recordando muy de cerca el modelo y disposición de la que hay en la Gloria del *Entierro*, se dispone á echar la casulla á San Ildefonso, arrodillado á su derecha. Cuatro ángeles, ya mancebos, en pie, los rodean, desnudos el torso y las extremidades. Tres ayudan á la Virgen en su tarea, y el cuarto sostiene la mitra del Santo Arzobispo.

El grupo, que primitivamente fué dorado, hubo de colorearse luego, por desgracia muy torpemente, y perdió por completo la pureza de líneas y de modelado, sobre todo en rostros, manos y demás desnudos. Pero, aun así, y á pesar de los desperfectos que ha sufrido, es el ejemplar más interesante que nos queda

para juzgar de la escultura, ya enteramente española, del Greco.

Desde la expresión de las figuras y la composición del grupo, hasta las actitudes y proporciones de las mismas y el plegado de paños, todo acusa los originales rasgos del maestro, y viene á corroborar dos hechos: primero, que en la época del *Entierro*, á que pertenece este trozo, el escultor había experimentado la misma trasformación que el pintor hacia el familiar realismo nacional; y segundo, que el uno se hallaba muy lejos de alcanzar al otro en las regiones del genio y de la gloria. Pese á su amigo Góngora, no pudo el Greco dar tanto «espíritu al leño» como «vida al lino». Su escultura hízose, pues, realista y española, al par que su pintura; pero no supo encontrar en esta fase fórmula superior, ni siquiera comparable, á la italiana de las estatuas de *Santo Domingo;* y así, la decadencia en este arte fué continua, hasta llegar á la pobreza que acusa el *Retablo de Tavera.*

No es extraño que no pueda señalarse con claridad un influjo manifiesto de la escultura del Greco en las obras de sus contemporáneos y continuadores locales, cuando en la pintura, como veremos, ocurre lo mismo. Vagamente, alguna traza de su estilo hallaríase en

ciertos retablos de Toledo, tal vez, por ejemplo, en el de la iglesia de San Pedro Mártir. Coronando el altar de la epístola, en la parroquial de Miraflores de la Sierra, hay un grupo de la *Virgen poniendo la casulla á San Ildefonso*, que recuerda bastante al del Seminario. Y no estoy lejos de creer que, de los San Franciscos pintados por el Greco, pueda haberse originado el tipo de la pequeña escultura de madera del mismo Santo, tan repetida y abundante, sobre todo en Toledo, y cuyos mejores ejemplares se atribuyen, no digo que con justicia, ya á Alonso Cano, ya á Pedro de Mena.

Dibujos.—En cuanto á *Dibujos*, seis hay en la Biblioteca Nacional de Madrid, que, más ó menos dubitativamente, se han atribuído al Greco. De entre ellos, solo uno considero auténtico, el *San Juan Evangelista* (lám. 21), mencionado ya en el cap. IV, al identificar la figura del *Retablo de Santo Domingo;* y es el único jalón seguro que puede servirnos de guía para clasificar los que vayan apareciendo. Ejemplar de primer orden, los caracteres, que acreditan en él la mano del maestro, son absolutamente decisivos. En tal respecto, para nada necesita y ninguna fuerza le agrega la línea

manuscrita que lleva: «de mano de dominico greco».

«Greco» se lee también en el dibujo de la *Cena*, ó sea el qúe se ha tenido, después del de *San Juan*, por más probable, tal vez á causa del afectado y retorcido movimiento de los personajes, y que, como auténtico, se publicó en *Hispania*. Pero le faltan, á mi entender, la intensidad de expresión, el recogimiento de escena, las proporciones de las figuras, y hasta el acento en el desnudo y en los paños, que distinguen al Greco, y así, me parece una obra tal vez italiana y de poca importancia. Los restantes: *San Sebastián*, un *Santo*, un *Cardenal* sentado y una *Cabeza de hombre* carecen, todavía más, de los caracteres típicos del artista.

Lo mismo ocurre con los pocos que, en colecciones particulares, diciéndolos suyos, he podido examinar despacio. Y como tampoco los he hallado en el Louvre, en el Gabinete de estampas de París, en el Británico, en Berlín, Dresde y Munich, resulta que, hasta ahora, sólo puedo mencionar un dibujo del Greco.

Grabados.—Sus cuadros fueron *grabados* por Diego de Astor, en Toledo. Así lo acreditan dos estampas de la Biblioteca Nacional de Ma-

drid. La una es excelente prueba, firmada en 1606, y reproduce el tan conocido *San Francisco* (lám. 102). Tal vez sea la misma de que Cean (t. I, pág. 81) habla: «estampa rara y apreciable que conservo, por la corrección del diseño y por la exacta imitación del original de su maestro, que posee D. Nicolás de Vargas». La otra es prueba mediana, y representa, con ligeras variantes, al *San Pedro y San Pablo* (lám. 87), llevando la fecha de 1608. Otra cita Ponz (t. I, pág. 166), en poder suyo, de la *Natividad*, que entonces se hallaba en una capilla y hoy se halla en el ático del *Retablo de Santo Domingo el Antiguo*. De la *Natividad* es también la que, con fecha 1605, guarda D. P. Bosch, aunque copia, no el cuadro de Santo Domingo el Antiguo, sino el que hoy se halla en el Museo de Nueva York (lám. 63), con muy leves diferencias y la composición contrapuesta. D. C. Ferriz posee otra estampa (lámina 143), que reproduce un *Santo Domingo*, casi igual al de San Nicolás (lám. 105). Fechada en 1606, lleva al pie, y con la leyenda invertida, una ramplona cuarteta, que, por estar dedicada á Santo Domingo, ha servido para identificar las imágenes de esta clase en la obra del Greco, las cuales no hay ya la menor duda de que representan al propio fundador de

la Orden. Más estampas habrá seguramente: pues, prescindiendo de nuevos asuntos, á estas pruebas, flojas en general, han de haber acompañado otras mejores, pero no las conozco, ni siquiera por referencias (1).

---

(1) Don José Parada y Santín, catedrático de la Escuela de Pintura de Madrid, en un artículo titulado «El pintor Manuel Arroyo» *(El Liberal*, 22 Julio 1902), dice: «Arroyo nos aseguró tenía planchas de grabados del Greco y documentos auténticos del excéntrico pintor cretense...»

CAPÍTULO XII

EL GRECO, VELÁZQUEZ Y EL ARTE MODERNO

El Greco, según sus contemporáneos.—Tres significativas leyendas se formaron, como ya vimos, para explicar lo extraño del carácter personal y de la obra del Greco. Una, popular; las otras, eruditas. Para el vulgo, educado, siempre y en todas partes, en los lienzos «harto apacibles y de mucha devoción» de los abundantes y eternos «Juan Gómez»; para el gusto de los españoles, que, según el P. Sigüenza (1), «aman dulzura y lisura en los co-

(1) Hablando de las historias que en el claustro del Escorial pintó el insignificante Miguel Barroso, dice: «... que si fuera Italiano le llamaran el nueuo Micahelo Angelo, y pegarasele tras esto alguna mas valẽtia, q̇ ha sido comũ vicio d̄ los pintores de España afectar mucha dulçura en sus obras, y aballarlas como ellos dizẽ, y ponerlas como debaxo d̄ vna niebla o de velo, cobardia sin duda en el arte, no siẽdolo en la nació.» *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, MDCV, pág. 722.

lores» (Ap. Cean: art. *Juan Gómez),* el hombre que pintaba aquellos desapacibles y descomunales tipos y ponía tanta «desazón» en su colorido, no era posible que estuviese cuerdo. Mediante este expedito procedimiento, más tarde ó más temprano, había de inventarse la locura del Greco. Los sabios, por su parte, aseguraron que, al principio, cambió su manera de pintar, fastidiado de que sus cuadros se confundieran con los de Tiziano; y que, al final, lanzaba «crueles borrones, por afectar valentía» (Pacheco). Dos explicaciones sobrado ingenuas, que se han ocurrido siempre en casos semejantes. De ambas cosas fué acusado Góngora, espíritu análogo al del Greco; y de falta de sinceridad suele tacharse toda nueva tentativa artística, que, tendiendo á romper los moldes tradicionales, se halla en desacuerdo con los modelos tenidos por clásicos.

Desequilibrio, aberración, extravagancia, todo puede ser sincero, con tal de estar sentido: porque, si la realidad es una y la misma para todos, las modalidades de interpretación son infinitas, y todas legítimas, todas igualmente aptas para producir belleza: ya que ésta se mide, antes que nada, por el grado de intensidad vital de la obra de arte.

La tercera de las leyendas, erudita, como

la anterior, va encaminada á exaltar más y más su fama de hombre raro; y es la referente á que no vendía, sino que empeñaba sus pinturas. El número y la calidad de los encargos que tuvo nos dejan la misma impresión, acerca de su persona y de su obra, que los breves textos de Sigüenza, Pisa, Pacheco, Jusepe Martínez, Góngora y Paravicino, á saber: la de que logró imponerse, y fué universalmente respetado y admirado, pero no entendido. Para todos, críticos, poetas y artistas, fué un sabio y hasta «un gran filósofo»... «elocuente en sus discursos»... Engreído de sí mismo, y envidiado de los demás; «hizo cosas excelentes... y algunas que lo colocan en el número de los famosos pintores... ganó muchos ducados», como trabajador infatigable y estudioso; «contentó á pocos»... «fué en todo singular y de extravagante condición como sus pinturas... y éstas, tan caprichosas, que pondrían en confusión á cualquiera bien entendido para discurrir su extravagancia... porque son tan disonantes unas de otras, que no parecen ser de una misma mano».

Palomino.—Un siglo más tarde, Palomino limitóse á divulgar estos mismos conceptos, contribuyendo más que ningún otro á la for-

mación de las leyendas. Así, á vuelta de frases laudatorias—que significan poco en autor que las prodiga hasta calificar de «estupendas y maravillosas» las medianías del P. Mayno—, lo que, en resumen, queda de su crítica, es la extrañeza, el desequilibrio y la extravagancia del Greco, «que llegó á hacer despreciable y ridícula su pintura, así en lo descoyuntado del dibujo como en lo desabrido del color»... por donde el falso dicho de que «lo que hizo bien, ninguno lo hizo mejor, y lo que hizo mal, ninguno lo hizo peor» (pág. 481), hase perpetuado, como axioma, hasta el presente.

Los neoclásicos.—El neoclasicismo tampoco podía ser favorable al artista. Guiado, ante todo, por la erudición, continuó afirmando que el Greco «tiene en sí toda la manera del Tiziano, y las cabezas manifiestan tal belleza y aire que parecen del mismo Tiziano» (Caimo: *Lettere d'un vago italiano;* y Cean, t. v, pág. 4). Con su típica sensatez, deshizo la leyenda de la voluntaria caprichosa mudanza de estilo (Cean), sustituyéndola por la idea de que, «siguiendo siempre una manera árida y confusa, le salieron buenos los cuadros que hizo con mucho estudio y consideración, y malos y aun abominables, los que hizo sólo para salir del día»

(Llaguno y Cean); juicio que, aparte su ingenuidad, viene en el fondo á decir lo mismo que el antiguo.

Los románticos.—Los viajeros y escritores de la época romántica aceptaron sin discusión y propalaron, si es que no inventaron, la leyenda popular de la locura del Greco. Era natural que así ocurriese. ¿Qué cosa más interesante, en este punto, para el romanticismo nacional y extranjero, dada su eterna identificación de «genio y locura», que explicarse al Greco como un «loco sublime»? No era tiempo aún para poder apreciar todo el valor de su obra, ni en cuanto al espíritu, ni menos con respecto al colorido y á la técnica; pero el Greco es, ante todo y sobre todo, un *rebelde*, y el romanticismo había forzosamente de adivinarlo, entonando el primer himno en alabanza de sus geniales «despropósitos».

Después de decir, con acierto, que los personajes del Greco «dépassent tout ce que Lewis ou Anne Radcliffe ont pû rêver de plus mystérieusement funèbre»... he aquí cómo habla, por boca de uno de sus más genuinos representantes, delante del «escandaloso» *Bautismo*, de Tavera: «Il y a des abus de blanc et de noir, des oppositions violentes, des tein-

tes singulières, des attitudes strapassées, des draperies cassées et chiffonnées à plaisir; mais dans tout cela règnent une énergie dépravée, une puissance maladive qui trahissent le grand peintre et le fou de génie. Peu de tableaux m'ont autant interessé que ceux du Greco, car les plus mauvais ont toujours quelque chose d'inattendu et de chevauchant hors du possible, qui vous surprend et vous fait rêver (Gautier, páginas 115, 171, 172). Así comienza la rehabilitación del pintor.

Escritores y aficionados románticos son los que divulgan fuera de España su nombre y sus obras; y en un viajero inglés de aquella época es donde por primera vez se lee que «he designed like Michael Angelo»; que «the most masterly freedom of design is always to be seen in the worst of his productions»; que «many of them appear to have been painted without outline, in the mode of Tintoretto», y que «his bad colour consist of livid hues of purple und lake with ribbands, on streaks, of white and other colours frittering and destroying all harmony» (Cook, t. II, pág. 157). Observaciones técnicas de gran penetración y delicadeza, que no tuvieron, por entonces, eco; pues Mr. Richard Ford, en su popular *Handbook*, concede poquísima importancia al artista, no citándolo

siquiera en las listas de pintores, ni en la ojeada sobre la pintura española. Pocas líneas le dedica, al hablar del *Entierro*, que él vió «neglected and damaged», y en ellas, siguiendo á Palomino, halla que «he was very unequal; thus what he did *well* was excellent, while what he did *ill* was worse than anything done by any body else. He was often more lengthy and extravagant than Fuseli and as leaden as cholera morbus» (pág. 781). Apenas si lo menciona de paso otras dos ó tres veces, una de ellas con motivo del *Espolio*, al que equivocadamente llama el *Calvario or Christ bearing his Cross*, y que halla «somewhat raw» (página 793). Verdad es que Mr. Ford no es un *connaisseur*, sino un viajero, lleno de amena erudición y de fino humorismo.

Sin embargo, en general, podría, tal vez, notarse cierta superior estimación hacia el Greco, en los escritores ingleses de aquel tiempo, con respecto á los franceses. Los primeros suelen acentuar el lado favorable; los segundos, el adverso. «Unequal», lo halla también Sir Edmund Head (páginas 80-83); pero hace observar que «his great study was coulour» y que se trata de un «strange but admirable master»... cuyo *Espolio* «... from its position and the glow of its colour as well as the grouping

of the subordinate personages gives an unity to this work wich has rarely been surpassed»... «Some of El Greco's figures—añade—were extravagant in length of an ashen-grey tone, most singular in so fine a colourist»...; los dos retratos de la *Crucifixión* del Convento de la Reina (lám. 53) los encuentra «both wonderfully painted». Analiza los Grecos del Escorial, que Ford ignora en absoluto; y el Museo del Prado, donde este último se contenta con nombrar al *Cristo muerto,* halla Sir Edmund Head, con complacencia, que «possesses no less than ten pictures by this master, many of them portraits».

Stirling, con no ser entusiasta admirador del Greco, hace observar que «the perpetrator of these enormities sometimes painted heads that stood out from the canvas with the sober strength of Velázquez, and coloured figures and draperies with a splendour rivaling Titians» (pág. 286). Además, piensa, como ya vimos, que algunos de sus retratos hay, que «jamás los sobrepujó Velázquez», y llega á reunir en Keir seis cuadros del maestro.

Viardot, por el contrario, vuelve á propalar que «changeant brusquement de manière il se jeta dans une voie nouvelle où, pour être original, il se fit volontairement faux et ridicu-

le»...; apenas si ve otra cosa en sus cuadros que «le dessin fantastique, ce coloris grisâtre, pâle, blafard... tout le parti pris d'une bizarrerie vraiment maladive» (pág. 266). Llega á afirmar que «ses leçons, ses conseils et ses élèves, valaient mieux que ses ouvrages» (página 161). Verdad es que, en la biografía que traza del pintor, ni siquiera menciona el *Entierro.*

Los eclécticos.—El moderado é insulso eclecticismo, en que se fué apagando el hervor romántico, era incapaz de comprender, ni mucho menos de estimar, al Greco. Los escritores franceses, Laforgue, Clément de Ris, Lavice, Ch. Blanc, no hacen más que repetir, en el fondo, á Viardot; y, lo mismo que en el período anterior, tal vez Inglaterra es también la que se anticipa, en éste, á penetrar el carácter del Greco y la importancia de su obra.

Sir J. C. Robinson, en su *Memoranda of Fifty Pictures*, al describir la tabla *Christ driving the Money-Changers out of the Temple,* hoy en Richmond (lám. *7 bis*), tiene á su autor por «*capo scuola*, and one of the most original and remarkable professors of the great cinque-cento period; possessed of true genius, this high gift was often dashed and mingled with extra-

vagance... As a painter or colourist, ... Greco is entitled to rank with Titian, Paul Veronese, Tintoretto, Rubens, Velázquez and Reynolds, that is, on a level in this particular respect with the greatest representative names in art». Anticípase muchos años, no sólo al flamante entusiasmo por el Greco, sino á los más discretos juicios que sobre el pintor se formulan ahora, mediante el sagaz análisis que en breves palabras hace de la personalidad artística y de la técnica de Theotocópuli (1).

---

(1) At all times—dice—and in all countries, however, the works of this Master will appeal to the artist and true connoisseur with an imperative voice whilst it is perhaps equally certain they will always remain «Caviare to the multitude». In the dim twilight of Spanish churches and convents there are still scores of weird-looking canvasses of Il Greco, which the uninitiated observer passes over with wonder and bewilderment, the grim angular figures and draperies, and the flickering unrest of all the details, affecting him almost as would a harsh tumult of discordant sounds. But to the possessor of real art appreciation, a closer examination of even these unpromising specimens, reveals passages of admirable harmony which he will dwell upon as on sweet music heard fitfully amidst the howlings of a tempest. Il Greco's style is altogether peculiar and indescribable. It is however, in many respects like that of Tintoretto, being distinguished by a similar rapid «bravura» execution, poverfull jewel-like colouring, but, at the same time, careless drawing; but Il Greco's gamut of colour is very different, and essentially his own. Unfurtunately, many of his works have suffered from the same cause, wich has deteriorated nearly all those of our own Sir Joshua Reynolds, na-

Verdad es que estos juicios, ni circularon extensamente, por el peculiar carácter del libro en que se hallan expuestos, ajeno á la propaganda, y más bien dedicado con especialidad á los aficionados, ni era fácil que se hicieran nunca populares, como ya se anticipa á advertir su autor.

Los modernos.—Sin embargo, la libertad del arte, que se imponía, con tan diversos nombres y tendencias, en el último cuarto del siglo XIX, agitó los sedimentos de la crítica, y la riqueza de ideas, la amplitud de juicios, la finura de percepción, que aquella hubo de ganar, tradujéronse en reacción favorable, hoy creciente todavía, hacia el Greco. Así, Paul Mantz, tan poco indulgente con las desafinaciones, lamentábase, sin embargo, ya en 1874, de que hubiesen colgado á contraluz en la «Exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains», «une toile étrange et farouche, l'*Arrestation de Jésus* de Theotocopuli, une peinture que le bon Gautier aurait le droit de qualifier de truculente»... porque, aña-

---

mely, the abuse of the Venetian practice of superficial glazing, the pure and brilliant but too attenuated surface tints, having too often in the lapse of time, almost wanished away, revealing again the black and white solid under-painting.»

día, «il est bien, que le publique trop habitué aux choses tempérées et chetives soit quelque fois mis à même d'étudier l'art dans ses éxagerations et dans ses violences» (1). Por aquella misma época, P. L. Imbert (2) se fija con interés en los Grecos del Escorial y del Museo de Fomento de Madrid; y en Toledo, ante el *Entierro*, escribe: «La partie supérieure est une gloire où sont disposées de longues figures d'un coloris argenté, d'une composition étrange mais magistrale. La partie inférieure, admirable de caractère est d'une extraordinaire personalité... Chaque tête est un portrait d'une facture très large, d'une touche hardie et savante, d'une execution digne des meilleurs tableaux du Titien. Les noirs des costumes sont d'une qualité harmonieuse qu'on retrouve toujours chez les maîtres espagnoli; les blancs sont fermes, éclatants et transparents.» Algo después, Z. Astruc (3) se embriaga con el pintor, llamándole «luz de Toledo, desconocido más allá de la vieja ciudad.» Y cuatro años más tarde, Solvay estudia ya al

---

(1) *Gazette des Beaux Arts*, t. x, p. 298.

(2) *L'Espagne, Splendeurs et Misères*. Voyage artistique et pittoresque. Illustrations d'Alexandre Prévost. Paris, Plon, 1875.

(3) *Romancero del Escorial*. 1883.

Greco, equivocadamente, á mi juicio, en algunas de sus observaciones; pero á conciencia. Encuentra que «cet étranger fut, au milieu de la troupe compacte de néo-italiens que l'Espagne allaitait, précisement le plus personnel, le plus espagnol des peintres depuis Morales et Sánchez Coello. On qualifia—dice, hablando de su famoso cambio de estilo—ses nouvelles productions d'absurdes et de fantasques. Hélas! Cette absurdité, ce fantasque c'était le salut, c'était la gloire». Apresúrase, es cierto, á limitar su entusiasmo, añadiendo que «cette gloire il ne faudrait pas la grossir outre mésure», puesto que «le talent du Greco n'est pas digne du premier rang»; pero no desconoce «qu'il a aussi ses grandeurs qu'on a trop souvent méconnues». Halla en el *Entierro* «une singularité si attirante et si primesautière, que quoi qu'on fasse on est impréssionné,... c'est du grand style, sans formules, sans banalité, tout en étant étonnemment réaliste, si l'on entend par ce mot ce qui donne la sensation vive de la réalité». Nada de tan elocuente enseñanza, como comparar su juicio acerca de la *Trinidad* del Prado con el que Lavice hacía del mismo lienzo, treinta años antes. Este último escritor no ve en la composición sino que «Jésus n'est pas simplement affaissé, il est

disloqué. Dieu le Père n'a que la peau sur les os, les anges grimacent la douleur et plusieurs d'entre eux ont des mollets dont l'ampleur dépasse celle de nos danseurs de l'Opéra» (páginas 168, 169). Solvay, en cambio, encuentra que «l'ensemble a de la grandeur, les figures sont pleines de caractère, et rien n'est plus émouvant dans sa noble simplicité». Para venir á terminar diciendo: «Artiste d'instinct inégal et sympathique, avec des audaces troublantes, des maladresses enfantines, des ténèbres éclairées tout à coup de lueurs géniales, il ne lui a manqué qu'un peu de science et de sens pour devenir un très grand maître» (páginas 137, 142). Juicios que forman la base de lo que, en Francia, otros críticos, tales como Lefort, Lostalot y Wyzewa, han escrito después sobre el Greco. El interés y la estimación hacia el mismo se acentuaron de día en día; y el último de los escritores citados, por ejemplo, «n'hésite pas à mettre Théotocopuli au premier rang des peintres espagnols du XVIe siècle, comme le plus personnel et celui dont les œuvres traduisent le mieux la disposition générale des esprits dans le pays où il était venu se fixer» (pág. 32).

En los días que corren, ingleses y franceses hablan del Greco en parecidos términos

de interés y entusiasmo. Hanna Lynch (aunque griega), poco después A. Symons, y últimamente Stewart Dick, aquélla de un modo más apologético, erudito y pintoresco, éstos, con superior crítica y más á conciencia, han estudiado la obra de Theotocópuli, especialmente en Toledo, desde un punto de vista moderno, es decir, libres de preocupaciones legendarias, estimando los influjos del medio, el original valor de su arte, la trascendencia de sus arriesgados ensayos, y escudriñando los rincones de su potente personalidad, que, como dice Symons, «goes back then frankly to first principles: how one personally sees colour, form, the way in wich one remembers expression, one's own natural way of looking at things».

Con análoga orientación, dentro de la natural variedad de temperamentos y de impresiones personales, escriben hoy los belgas y franceses. El abate Hoornaert admira en el artista «la audacia de creador inquieto que concibe un ideal y no llega á darle forma»; y tiénelo por «un iniciateur qui reste en route, rencontrant par fois l'extravagance en cherchant la verité». Leo Bachelin y William Ritter, analizando, algo fantásticamente, los Grecos de la regia colección de Bucarest, en medio de

«symphonies en bleu mineur», y de «notes rouges, vertes, brunes, noires et blanches qui se heurtent et se contrarient, s'orchestrent en un choral fugué, sinistre et sauvage», afirman que «rien de plus étrangement moderne» puede encontrarse. Pierre Mouliet, buscando su encadenamiento en la pintura española, concluye estableciendo «la grande influence exercée par le Greco sur Velázquez, qui devait, quelques années plus tard, trouver une formule plus déliée, plus souple, plus élégante, mais non pas plus profonde ni plus caractéristique de la race espagnole». Y Paul Lafond, por último, ya escribiendo sobre la colección de D. P. Bosch, ya sobre la Capilla de San José, de Toledo, ya en su estudio de conjunto, multiplica por doquier sus alabanzas, diciendo que el Greco «est un penseur sublime qui au moyen de l'image a exprimé des êtres et des états d'âme»; que «son œuvre est une des plus émues et des plus captivantes que l'art ait produites»; y que «il eût pu dire comme le vieux Buonarrotti: Je marche seul dans les routes non frayées; et avec Delacroix: Tout travail où l'inspiration n'a pas sa part m'est impossible».

En Alemania, desde Kugler (1), que ignora

(1) *Handbuch der Kunstgeschichte.* Stuttgart, 1861. Vierte Auflage.

en absoluto al Greco, y Passavant (1), que, teniéndolo por «lleno de talento y originalidad, aunque excéntrico», no creía, sin embargo, que hubiera ejercido influjo alguno en la pintura española, hasta Justi, hay un abismo. Harto ha podido verse en el curso de nuestro trabajo, y no ha de repetirse ahora, lo que el crítico alemán, primero en su *Diego Velázquez*, y luego en su *Dominico Theotocopuli von Creta*, ha hecho en favor del Greco, ya esclareciendo datos sobre su persona, ya estimando acendradamente y realzando muchas de sus desatendidas cualidades, en medio de juicios tan poco exactos como el de que «los retratos del Museo del Prado son muy amanerados» y el de que el *Entierro* «está pintado en su peor estilo» (2). Pero importa hacer notar que, en la nueva edición de su *Velázquez*, Justi ha rehecho el capítulo sobre el Greco (3), y

---

(1) «Selbst der talentvolle, originelle aber excentrische D. Theotocopuli... ist fast ohne Einfluss auf die Künstler jenes Landes geblieben». *Die christliche Kunst in Spanien.* Leipzig, Rudolph Weigel, 1853, pág. 96.

(2) «... die Stück (viene hablando de los retratos: Bildnisse) des Pradomuseums sehr manierirt sind» «... in seiner schlimmsten Art gemalt ist.» *Velázquez*, pág. 79.

(3) En cuestión de hechos, da por seguro lo que antes ponía en duda, á saber: que el cardenal de la catedral de Valladolid (láminas 10 y 10 bis), sea el retrato de D. Gaspar Quiroga, y cambia la atribución del cuarto personaje, el

como airada protesta contra la actual rehabilitación del mismo, de la que habla con menosprecio, acentúa el lado desfavorable de las condiciones del artista... «aquel salvaje amaneramiento, que es difícil comprender si no se acepta una perturbación patológica». Casi busca apoyo en el ridículo texto: «ya era loco», que los sacristanes repiten al enseñar sus cuadros. Recarga de negras tintas sus primitivos juicios sobre el pintor, diciéndonos: «Parece llevar el pincel atado á horrible ensueño, ofreciendo, como una revelación, la deforme pesadilla de su calenturiento cerebro. Cual si fueran de caucho, retuerce con dedos febriles las figurillas-modelos, de doce tamaños de cabeza, que colgaba ante sí, y con frenético sablazo, acuchilla sobre el lienzo, sin modelado, ni contornos, en un solo plano, pero en fantástica, simétrica alineación, con azul marino y amarillo de azufre, como colores favoritos, y ya al final, solo con blanco y violeta negruzco.» Halla «creíble que todo esto se debiese á una enfermedad del órgano de la vista (como en la vejez de Turner)».

---

desconocido, del cuadro de Yarborough, que antes creía ser el Greco, y de quien ahora dice: «un joven de luengos cabellos, que parece representar á Rafael». Véase lo que de estos dos asuntos hemos escrito en las páginas 30 y 93.

Señala como causas psicológicas «el afán de originalidad, la megalomanía, la afectación de *bravura:* miserias y aflicciones de aquel tiempo, que no podían respetar al extranjero». Clavetea, apoyándose en el «degeneró después», de Ponz, la archisobada cantinela de la decadencia y el cambio cronológico de un estilo bueno á otro perverso. Y concluye afirmando que «nunca orgullo satánico de artista despreció tan audazmente, ni con gesto tan solemnemente patético, á aquello que, en todo tiempo y lugar, se ha llamado naturaleza, arte y razón» (pág. 51). En una palabra, Justi representa ahora, decididamente, las ideas tradicionales acerca del Greco; y la historia no ha podido deparar más fuerte y autorizado corifeo al coro de los eternos escandalizados, que seguirá siendo innumerable.

No figura en él Max von Boehn. En su breve y sustancioso artículo, es un rehabilitador convencido, pero justo y ecuánime, sin alharacas vacías ni delirantes banalidades. La pintura del Greco «fué un enigma para su tiempo», y «el pintor llegó á ser solamente él mismo. Este subjetivismo de su arte, este fuerte elemento personal, que introdujo en sus creaciones, y á todo lo que pintaba imprimió una nota tan extrañamente original, influyó de tal suer-

te, que sus contemporáneos, no habiendo visto nunca cosa semejante, lo tuvieron por loco, mientras á nosotros, en un alto sentido, aparece sólo como un moderno impresionista perdido en el siglo diez y seis. Moderno, no porque hubiese intentado conquistar nuevos dominios del arte ó resolver nuevos problemas, sino porque en todo lo que creó puso por delante su personalidad; moderno, en sus reclamaciones del derecho ilimitado de la individualidad. Él quería hablar su propia lengua, porque tenía algo que decir en ella» (páginas 4 y 5). Consideraciones, que no impiden al crítico reconocer con serenidad que «una corriente patológica circula por todo el arte de este hombre», y así lo va mostrando; pero también reconoce que, si «el estilo es enfermizo en su forma, fascinan, sin embargo, el qué y el cómo de sus discursos, pues constantemente habla en ellos un espíritu personal, con frecuencia chocante, pero siempre lleno de interés», y que «de todo en todo, es el Greco el más grande original en los anales de la nueva pintura» (pág. 8). Y así, en tal orden de ideas, termina hermosamente con estas palabras: «El Greco quedó en su arte tan solitario y aislado como todos los grandes; pero su obra, que, potente y típica, abre la historia del arte español, proclama,

como una promesa, el dogma de la victoria final de la individualidad sobre la convención y el molde, pues la dicha suprema de los hijos de la tierra es sólo la personalidad» (pág. 14).

Por último, en cuanto á los escritores griegos, Bikelas, Constantopoulos y Hannah Lynch, guiados amorosamente por el sentimiento patrio y recabando la filiación helénica del artista, ¿qué otra cosa, en general, habían de hacer, el primero, siguiendo á españoles y franceses, el segundo, á Justi, y la tercera, repitiéndose á sí misma, que aportar flores para la corona, que nuestros días tejen al Greco?

Porque, en la actualidad, considérasele á porfía como un artista genial, sembrador de originales tendencias, labrador de hondos surcos, iniciador de poderosos influjos, tan lejano de la insignificancia, como indigno de la desestima ó de la execración en que á veces, y por lo que toca á la inmensa mayoría, ha vivido. Para casi todos es hoy un exaltado, un radical, en concepciones y procedimientos; mas solo para aquellos que simpatizan con su carácter, llega á ser un verdadero maestro, al par de los más altos; no precisamente *por* sus extravagantes disonancias, pero tampoco *á pesar* de ellas, sino *con* ellas; pues, inseparables de su personalidad, hay que admi-

tir ésta en bloque, ó no admitirla de ningún modo. Sin aquéllas, no sería el Greco lo que es; y no faltará quien las estime como esenciales en su obra y aun como el lado más meritorio de ella; unos, por pensar que alguna vez «conviene el escándalo»; y otros, todavía más audaces, por creer que, precisamente en esa escandalosa extravagancia es donde radica la savia de una nueva y mejor vida para el arte.

Los descomunales tipos, tenidos antes por locos desvaríos, después por aberraciones visuales de un enfermo (Justi, Hannah Lynch), explícanse, con más acierto, como producto de un originario ideal heroico, que tiene antecedentes en la historia, desde los lejanos de los vasos griegos y los mosaicos bizantinos, hasta los más próximos é intensos de Tintoretto y que en Theotocópuli toman sólo el marcado acento que corresponde á la exaltación del artista. Donde antes no solía verse más que la falta de proporción y el desdibujo, vese ahora algo más y algo menos; pues, como en la anécdota de Carducho (páginas 156-157), puede también contestarse en este caso á los Zoilos que preguntan:—«¿Cómo no ve V.[tra] md. este pie tan mal hecho y fuera de su lugar?—No los habia visto, porque esta mano y este pecho me lo encubrian con su excelencia y

dificultad». En el peor cuadro del Greco sobran siempre trazos y planos para encubrir con su libertad y firmeza de construcción todos los aparentes desvaríos. Lo que antes no era más que «desazón» y «crueldad», cuando no misérrima pobreza de colorido, ha llegado á ser hoy su mayor gloria; porque convierte al Greco en el más claro representante, entre los antiguos, de una nueva estética del color, que busca el natural á toda costa, y cuya verdad é importancia sólo en nuestra época podía comprenderse. Los espectros, que han espantado á la generación educada en el culto de las muelles falsedades de Paul Delaroche y Winterhalter, atraen ahora por su intensa originalidad á las nuevas generaciones, que suspiran por la rebelión y persiguen ante todo en el arte algo que viva.

El cambio de estilo.—Más ó menos explícitamente, todos los escritores sobre el Greco vienen á reconocer y á confirmar el súbito cambio, que, según los antiguos, experimentó el artista, en un cierto instante de su vida, por lo que hace á su técnica. Pero, del estudio que venimos haciendo, se desprende, que hay puntos esenciales que rectificar en tales juicios. En primer término, el cambio, que en el ar-

tista se verificó, ni fué de una vez, ni súbito, ni siquiera rápido, sino lento y continuado, aunque manifestándose por impulsiones ó períodos alternados de mayor ó menor intensidad, según se produce generalmente todo proceso en los organismos y en sus actividades. Desde los más tempranos cuadros del Greco, hemos visto aparecer claramente todos los gérmenes, que, andando el tiempo, y favoreciendo el medio, han de dar sello tan personalísimo á su obra. En segundo lugar, ni se distingue bien entre la crisis de carácter general, relativa al dibujo y al color, y la de carácter especial, que corresponde al realismo, producida principalmente por el influjo castellano; ni se advierte que en esta última fase quedan siempre claros vestigios de su anterior manera. Olvídase, al escindir con sobra de simplificación el estilo del Greco en dos mitades sucesivas, una, «haute montée en couleurs généreuses»; otra, de «teintes presque cadavériques» (Lostalot, pág. 130), que, muy adelantada ya la segunda época de su vida, á que la última mitad se aplica, pintáronse, entre otras muchas, aquellas riquísimas, prodigiosas armonías, tales como la *Virgen* de la Capilla de San José, el *Sueño de Felipe II* y el *Retrato de Niño de Guevara*, en las que todo puede hallarse,

menos que hubiera perdido el artista el sentimiento del color, como pretende Solvay. Y aparte de otros errores, como el de suponer, según hace Lefort, que recuerda el «desorden cándido de un principiante» lo que no es sino quintaesencia de reflexión, pura teología pictórica, desconócese que la exaltación de nuestro artista, más gradual también de lo que vulgarmente se cree, no alcanza su máximo hasta los últimos años de la vida del Greco, análogamente en esto á Turner, contra lo que Robinson piensa, al establecer, por otro lado con gran acierto, el paralelo entre ambos pintores (pág. 39); ignórase, finalmente, que ni aun á esta postrera etapa es aplicable la simplificación de los cinco colores del retrato de Sevilla, teoría propagada con fortuna desde la primera observación de Solvay, pero que los hechos se encargan de destruir, con sólo recordar, como ya se dijo, la *Asunción*, de San Vicente, de Toledo.

La crítica española.—En España, la crítica profesional, la que con más frecuencia se exterioriza en catálogos, libros y discursos académicos, ha seguido las fluctuaciones de la extranjera con respecto al Greco; pero jamás ha dejado de haber, al par de ella, otra espe-

cie de opinión esotérica, que, sin darse á luz literariamente tanto como la erudita, ha mantenido vivo el culto hacia el Greco, conservando, ya el respeto, ya la admiración, que por él sintieron sus convecinos de Toledo y aun el mismo Pacheco. Esta corriente no ha podido menos de ejercer su influjo y de salir, de vez en cuando, á la superficie. Así se comprende que, en el período menos favorable para el Greco, escandalizado Lavice de ver dos de los retratos del pintor en el Prado «placés sur la même ligne au même poste d'honneur que des Titiens, des Velázquez, des Van Dyck de premier ordre!» se lamentase de que «chaque pays a ses prejugés et ses folles tendresses» (pág. 168). Siempre ha existido aquí, en algunos, un fondo de apasionada ternura hacia el artista, una inclinación á considerarlo y amarlo como cosa propia. Y así se da la curiosa incongruencia, de que el corifeo en nuestro país de la crítica pictórica durante cincuenta años, D. Pedro de Madrazo, cuando funciona de erudito académico clasifique al Greco en la escuela italiana (*Catálogo*) y hable de él con fría reserva, y cuando escribe popularmente, lo ensalce y lo coloque entre los grandes maestros de la escuela española (*Almanaque*).

El bizantinismo.—No es extraño que, con la facilidad y el hábito de contemplar los numerosos cuadros del Greco, tan raros fuera de España, hasta estos días, haya sido aquí donde han tenido origen y luego tomado cuerpo, dos importantes observaciones acerca del pintor: la relativa á su bizantinismo y la que se refiere á su influjo sobre Velázquez.

La primera se ha hecho notar sólo desde época reciente, procede del campo erudito y de él aún no ha salido. La segunda es antigua y ha tomado carta de naturaleza, haciéndose popular entre el círculo de los artistas y apasionados del Greco. El origen griego de éste ha servido, sin duda alguna, como excitante para buscar el influjo bizantino en sus cuadros, y lo extraño es que se haya tardado tanto en ello. Hasta donde conozco, Madrazo *(Almanaque)* es el primero que hizo observar semejante carácter, aplicándolo al color; Alcántara nota lo propio; Justi lo refiere á la composición del *Espolio* y á la educación del artista; Constantopoulos insiste sobre lo último; Tormo lo halla en la expresión de las figuras, y Sanpere *(Hispania)*, en la técnica, comparando la del Greco con la noticia que el manuscrito del Monte Athos

da sobre cómo pintaban los cretenses (1).

Puede admitirse como muy probable la primitiva educación cretense del Greco, y creo justo aceptar este supuesto, mientras datos positivos no vengan á destruir los indicios tan verosímiles en que se funda. El constante y decidido empeño que el pintor pone en citar su patria, más que el recuerdo de una simple noticia de referencia familiar ó

---

(1) «Comment travaillent les Crétois.—Peignez ainsi les vêtements: préparez un proplasme foncé, esquissez et faites les reflets à deux ou trois reprises. Employez le fard pour les figures, et peignez-les ainsi qu'il suit: mettez de l'ocre foncé, un peu de noir et très-peu de fard; employez le proplasme, et achevez d'esquisser avec du noir très-foncé. Faites les yeux. Pour les prunelles, vous n'emploierez que du noir pur. Vous mêlerez du fard, un peu d'ocre et de cinabre, afin que les chairs ne soient pas jaunes, mais plutôt d'un rouge blanc. Faites attention de ne pas couvrir entièrement le visage, mais seulement les parties éclairées, et d'aller en diminuant sur les bords. Ajoutez un peu de couleur de chair presque blanche, sur les lumières, et redonnez un peu de force aux ombres et quelques touches de fard. Vous pourrez travailler ainsi pour les pieds et pour les mains. Les cheveux des jeunes gens, vous les ferez de la manière suivante: faites un proplasme noir foncé; esquissez avec un autre noir, et faites les parties lumineuses, qui se fondront avec celles qui sont dans l'ombre. Vous éclairerez d'une autre manière les barbes et les cheveux des vieillards, en employant le *linum* et en donnant quelques touches de fard.» *Manuel d'Iconographie chrétienne grecque et latine*, par M. Didron, *traduit du manuscrit byzantin: Le guide de la peinture*, par le Dr. Paul Durand. Paris. Imprimerie royale. MDCCXLV.

la lejana y vaga memoria infantil, parece indicar cierto amoroso sentimiento, alimentado por la nostalgia de juveniles años de aprendizaje, que trascurrieron en la isla nativa. Pero no creo que esto baste por sí solo á explicar el parentesco, más ó menos real, más ó menos remoto, que, desde los varios puntos de vista indicados y con independencia unos de otros, han señalado los críticos, entre la pintura bizantina y la del Greco. Si se analiza la exactitud y legitimidad de esta impresión, me parece que á despertarla contribuye la concurrencia de varios elementos; no todos en el mismo grado, y aún pienso que cada uno de ellos aisladamente no bastaría á producirla. El más accesible, el de mayor efecto, á primera vista, es la desmesurada longitud, junto con la escualidez y verticalidad de las figuras. Sigue, luego, unas veces, el agrio abigarramiento, la «desazón» del colorido, los «crueles borrones», que llevan á la vaga apariencia del mosaico; otras veces, la monocromía gris cenicienta ó pizarrosa de ciertas figuras aisladas, como los San Franciscos, que, más vagamente aún, nos conducen á los muros y tablas pregiotescas. Viene, en tercer lugar, con carácter más esencial que los anteriores, pero menos frecuente y llama-

tivo, la agrupación notada del *Espolio*, semejante, por ejemplo, á Cimabue, en análogo asunto (lám. 58, núm. 4), y la tendencia á destacar las enormes figuras aisladas, concentrando en ellas todo el interés sobre un fondo unido: tales como *San José*, de Toledo, *San Pedro*, del Escorial, *San Bernardino*, del Prado, etc. Pero el más intenso y de fondo, al par que el más constante, es la extraña intensidad expresiva de los personajes, que viven solo interiormente y para sí mismos; su absoluta falta de placidez, su aire enfermizo, de resignada protesta. En los retratos lo hice ya notar, por parecerme el lugar más oportuno.

Ahora bien, ¿qué parte de todo esto corresponde á la originaria, extraña individualidad del artista, influída por Italia y por España; cuál á su herencia griega ó á su probable educación cretense? Aquí deben entrar las reservas. La desproporción de las figuras, cualidad, que, como ya se dijo, lo mismo aparece en el florecimiento de los lequitos atenienses que en la decadencia de los mosaicos ravenates; la «crueldad de los borrones», signo también de escuela ó tendencia, antes que de país ó de época, ¿no son fenómenos, cuya interpretación más natural puede encontrarse en el influjo de los tipos del Tintoretto y de la

ardiente «bravura di tocco», tan grata á los pintores venecianos, al caer todo ello en la originaria y siempre creciente exacerbación personal del artista? Y, puesto que la reminiscencia bizantina de la composición del *Espolio* es, hasta ahora, única y excepcional, en la obra del Greco, no pudiendo señalarse en los demás asuntos religiosos, tratados por el pintor, otros moldes que los usuales italianos, ya simplificados en sentido local, realista, ya trasformados libremente en su época española, ¿no será, más bien, un mero producto de esta misma tendencia hacia el realismo, y ajeno á todo influjo cretense, el extraño aspecto, por otra parte grandemente escultórico, de sus figuras aisladas? Finalmente, la analogía de sentimiento entre sus figuras y los encaústicos greco-alejandrinos, desconocidos para el Greco, ¿no envolverá una pura coincidencia de los mismos con el temperamento desapacible del artista, puesto á interpretar el lado triste de la raza, más que un producto de su primera educación ó un fenómeno de atavismo? Si todo esto fuera así, del bizantinismo del Greco, aparte de la afición á repetir una y otra vez sus composiciones, quedaría sólo el sentido despectivo de la frase, es decir, el aire de extravagancia. El estudio de las pinturas creten-

ses, de que habla Constantopoulos, ayudará, tal vez, á decidirse, ya que los datos del manuscrito publicado por Didron no son, ni mucho menos, concluyentes.

Color y técnica.—Si el Greco, como me inclino á creer, hubiera recibido sus primeras enseñanzas artísticas en Creta, legítimo sería buscar allí explicación de su estilo; y, aunque excepciones hay en contrario, es lo probable que aquél hubiese conservado, y que pudiera descubrirse en sus obras, algún influjo de sus primeros maestros. Pero la misma inclinación que siento hacia tal creencia, que todavía no es un hecho, en vez de dejarme seducir fácilmente por todo lo que parezca confirmarla, me obliga, al contrario, procediendo con reserva, á poner de relieve el lado adverso de los testimonios, para no aceptar sino lo que resulte bien probado. Así, pienso que la analogía entre los cuatro colores, que en el manuscrito del Monte Athos se recomiendan, y los cinco que aparecen en la paleta del *Pintor* de Sevilla, dice menos de lo que á primera vista parece; porque, como ya hemos hecho observar, la generalización de dicha paleta á toda la obra del Greco, aun en su último tiempo, sería inexacta y arbitraria, debiendo limi-

tarnos á afirmar tan solo, si no se ha de caer en error, que con tales colores pintó aquella cabeza y, muy verosímilmente, las otras análogas. Pero el Greco, en este caso, lo que hizo fué abandonar, en vez de seguir, las tradiciones cretenses. En apoyo de lo que decimos viene un dato tan significativo como el del nuevo quinto color, la laca de garance, que aparece en la paleta; pormenor elocuente, porque indica dos cosas: la independencia con que el Greco procedía respecto de sus antiguas enseñanzas y el camino por donde buscaba aquello que más le distingue, su nota personal, que nada tiene que ver con la pintura cretense: el delicado gris de sus finas carnaciones. La originalidad, por otra parte, más que en los colores, se halla en el modo de emplearlos, es decir, en el procedimiento y en el predominio resultante de tonos y tintas. Lógico es presumir, por ejemplo, que Tristán usaría los mismos colores que el Greco, y, sin embargo, su entonación es lo que jamás logró asimilarse. En ninguno de aquellos dos respectos aparece tampoco clara la relación del Greco con las recetas cretenses. En cuanto al primero, lo que al artista caracteriza, como hemos podido ver en el curso de nuestro estudio, es justamente la rica y libre multiplici-

dad de técnica, imposible de reducir á fórmulas, unas veces tan sencillas y otras tan vagas, como son las del manuscrito griego. Véase, en prueba de ello, lo que de la técnica del Greco dice el Sr. Beruete, el más práctico é inteligente crítico español de nuestros días: «C'est un véritable enigme que son procédé: tantôt il paraît compliqué, tantôt il est si simple qu'on peut suivre la trace du coup de pinceau sur la préparation rougeâtre de la toile. Le Greco empâte en général ses chaires sans exageration, à petites touches, et il ajoute quelques coups de pinceau définitifs très accentués mais très délicats (pág. 68).» Y, en cuanto al segundo, no es el negro ni el asfalto su entonación característica, sino el gris ceniciento y carminoso. Sus figuras son cárdenas, exangües, cadavéricas, si se quiere, pero jamás rojizas, negruzcas ó asfaltosas, como son las antiguas falsas imitaciones de sus cuadros, de donde procede tan inexacta idea. Y es difícil representarse cómo hubiera podido sacar el Greco, ni del colorido, ni de la técnica cretense, la gama de sus tintas, tan pronto, suave, tan pronto, agria; á veces, simplificada; rica y abundante, otras; «les effets de couleur les plus surprenants et les harmonies les plus délicates, en même temps que les contrastes les plus

étranges et parfois même les plus discordants... la gradation des valeurs dans ses tableaux qu'est à elle seule un enseignement... et les blancs, tantôt brillants et purs, tantôt teintés de gris ou de jaune, mais toujours d'une qualité rare». (Beruete, pág. 68.)

Influjos recibidos.—Nada más lógico que buscar en la herencia acumulada, en el medio ambiente nativo, en las primeras enseñanzas recibidas, el fondo primordial de las cualidades del Greco, acentuado en ocasiones como caso atávico; pero guardémonos de atribuir ligeramente á un supuesto legado de enseñanza bizantina las grandes dotes que han hecho inmortal al artista. Su genial personalidad tiene raíces más antiguas, hondas y universales, que meramente las de un primer é incierto aprendizaje técnico. Después de aquélla, lo que encontramos, ya con perfecta claridad, son los poderosos, evidentes influjos, así del arte italiano como de la naturaleza y la vida castellanas. Al elemento originario, débese la intensidad que infunde á sus figuras, el dramatismo, la constante preocupación por nuevos problemas pictóricos, tan contraria á la mortecina quietud de toda clase de cánones; la excitación creciente, que le lleva hasta la extrava-

gancia. Aunque moldeado y fundido de nuevo por su vigorosa originalidad, de Italia procede el tono ideal de su espíritu, su primer colorido y lo esencial de la composición y del procedimiento (1). Y España le suministró la atmósfera

---

(1) La analogía, en el modo de trabajar, entre el Greco y Tintoretto, ha sido ya notada por muchos. Del primero, dice Pacheco t. II, p. 11: «Dominico Greco me mostró el año 1611 una alacena de modelos de barro de su mano, para valerse de ellos en sus obras, y, lo que excede de toda admiración, los originales de todo cuanto había pintado en su vida, pintados al óleo en lienzos más pequeños, en una cuadra que por su mandato me mostró su hijo.» Del Tintoretto cuenta Ridolfi en *Le maraviglie dell' arte...*, 1648, tomo II, páginas 6 y 7, que «Esercitauasi ancora nel far piccioli modelli di cera, e di creta, vestendoli di cenci, ricercandone accuratamente con le pieghe de' panni le parti delle membra, quali diuisaua ancora entro picciole case e prospettiue composte di asse e di cartoni, accommodandoui lumiciai per le fenestre recandoui in tale guisa i lumi e l' ombre.—Sospendeua ancora alcuni modelli co' fili alle trauature, per osseruare gli effetti che faceuano veduti all' insu, per formar gli scorci posti ne soffitti, componendo in tali modi bizarre inuentioni: le reliquie di quali si conseruano ancora nella stanza secretaria de' pellegrini suoi pensieri.»

Analogías y diferencias, por lo que hace al color y al dibujo entre ambos maestros, sugieren también las siguientes citas de Ridolfi (páginas 59 y 60), tocantes al Tintoretto: «Dimandato quali fossero i più belli colori, disse e il nero ed il bianco perche l' vno daua forza alle figure profondando le ombre, l'altro il rilieuo».—«Haueua ancora in uso di dire che i bei colori si vendeuano nelle botteghe di Rialto: ma che il disegno si traeua dallo scrigno dell' ingegno con molto studio, e lunghe vigilie che per cio era da pochi inteso e praticato.»

Finalmente, no hace falta ir á Venecia; en muchos Museos y

propicia para su realismo familiar, su tristeza, sus violentas acritudes, la finura de sus carmines y sus grises. Aquí halló un mundo para él nuevo, que había de ser forzosamente visto en alto relieve por ojos extranjeros, penetradores siempre de algo más, y de algo más típico, que quizá escapa á los ojos de los naturales, que nunca salieron de su tierra, y que había de ser traducido con el intenso carácter, que en el mismo mundo descubriría un espíritu, como el suyo, de otra raza y pueblo, no embotado por el hábito de la diaria contemplación de aquel medio.

Hay una nota que constituye, mejor que otra alguna, el fondo originario y permanente de la personalidad pictórica del Greco, á saber: la constante entonación fría que vemos aparecer vagamente desde sus primeros cuadros, y que luego se pronuncia de un modo exclusivo; el empleo, como sistema, de la serie *ciánica* de los colores, del predominio del azul sobre el rojo para buscar el

---

colecciones abundan obras de Tintoretto, en las que se puede hallar un inmediato parentesco con las del Greco, en el espíritu, la composición, el dibujo, el color y la técnica. Sin salir del Prado, compárense especialmente el *Paraíso*, número 428 (así como también el mismo asunto, del Louvre, y del Museo de Lille); el *Bautismo de Cristo*, núm. 413, y los admirables bocetos para frisos, números 422, 423, 424, 425, 426 y 427.

tono, caso admirable por lo original en aquel tiempo, en que la pintura movíase dentro de la serie *xántica*, de las entonaciones doradas y calientes, llevadas á su más alta expresión por Tiziano. ¿Cuál es su procedencia? ¿El temperamento individual del artista? ¿Las primitivas enseñanzas locales? ¿El influjo de Tintoretto, en quien asoma también aquel carácter? Probablemente todo ello junto. Sólo una cosa hay cierta: que al llegar á España se acentúa esta nota, que aquí se exalta de día en día, que ella traduce fielmente, con perfecto sabor realista, el tono de la raza y de la tierra castellanas, y que por ella, mediante las apagadas armoniosas sinfonías de plata y violeta, marca el Greco su honda huella en el más grande de los pintores españoles.

Su influjo en Velázquez.—El Greco ha influído en Velázquez; hay algo en Velázquez, que procede del Greco. Esta apreciación ha sido, desde antiguo, mucho más familiar y corriente que la del bizantinismo, entre los artistas é inteligentes españoles, antes de que también lo fuese, como hoy sucede ya, entre los críticos extranjeros.

Brotaba tal idea fácilmente del continuo parangonar en el Prado los retratos de ambos

maestros, aparte de la sugestión en todo tiempo ejercida por Palomino, el primero, tal vez, en publicar semejante analogía, cuando afirma en su *Vida de Velázquez* (pág. 481), que «en los retratos, imitó á Dominico Greco, porque sus cabezas, en su estimación, nunca podían ser bastantemente celebradas». Otra relación indirecta establece todavía Palomino entre el Greco y Velázquez, al decir, refiriéndose á los años de aprendizaje del último, en Sevilla, que «las pinturas que causaban á su vista mayor armonía eran las de Luis Tristán, discípulo de Dominico Greco, pintor de Toledo, por tener rumbo semejante á su humor, por lo extraño del pensar y viveza de los conceptos; y por esta causa se declaró imitador suyo». Desconozco las fuentes en que Palomino se inspirara para hacer tales afirmaciones; pero, independientemente de la verdad de los hechos, no las tengo, sobre todo á la primera, por ocurrencias é invenciones del biógrafo, y creo, más bien, que expresan el estado de la opinión en aquel tiempo.

Fácil sería examinar paso á paso los textos, para ver cómo los autores, ó han afirmado, ó no han contradicho ni puesto en duda la relación de Velázquez con el Greco. El repetido y apurado estudio que del primero se ha hecho

en la época moderna y la exaltación que de su personalidad se ha producido, contribuyeron á convertir aquella relación en íntimo parentesco, más aún, en poderoso influjo de maestro á discípulo. Y por semejante camino se lanzó la crítica con tal vehemencia, que no tardó en levantarse la natural protesta, por parte de los últimos biógrafos de D. Diego, temerosos, sin duda, del menoscabo que, en la gloriosa independencia del maestro, pudiera producirse. Stevenson y Beruete, aunque comenzando ambos por reconocer, aquél, vaga, éste, explícitamente, la relación entre el Greco y Velázquez, han procurado, el primero, desvirtuar la opinión reinante con observaciones, á mi juicio, poco exactas; el segundo, reducir sus proporciones, señalando, con la claridad y el saber que le distinguen, lo único, á su entender, que el pintor de Felipe IV tomó del cretense. El reconocimiento del influjo es unánime; y estoy por decir que es unánime también la apreciación de los elementos comunes entre ambos maestros. La diferencia empieza, al fijar la importancia que debe atribuirse al hecho.

Yo he sido desde antiguo, y continúo siendo, de aquellos que la creen extraordinaria. Expuse mi opinión en 1897 *(Boletín);* y ahora, como entonces, pienso que el Greco es un

antecedente necesario en la obra de Velázquez; que la personalidad artística de éste, en muchas de sus cualidades, es inseparable de la obra de Theotocópuli y que, sin ésta, á juzgar por los hechos, no puede aquélla explicarse debidamente. Y tengo la fortuna de que el fino análisis del Sr. Beruete, la más alta autoridad que reconozco, haya venido implícitamente, á pesar de todas sus atenuaciones, á confirmar mi opinión en este punto. Cierto que el ilustre crítico, combinando su perfecta serenidad de juicio con su moderación de lenguaje, empieza por advertirnos, acerca de la relación de Velázquez con el Greco, que «il ne faudrait pas outrer ses conséquences, comme tel qui soutient que le jour viendra peut être où Velázquez passera pour l'élève du Greco» (pág. 66). Poco importa el sentido literal de la palabra «discípulo». Velázquez no conoció personalmente al Greco, muerto cuando aquél tenía quince años; pero ¿cabría exageración en aplicarle semejante concepto, después de las siguientes observaciones del Sr. Beruete? «Pendant cette période de la vie de Velázquez, se produisit un fait digne de remarque, étant donnée la personnalité et l'indépendance du maître. Il s'agit de l'influence indiscutable qu'exercèrent alors sur lui les tableaux du Greco. Il les vit et les étudia sans

doute à Tolède... Velázquez, qui s'était soustrait à l'influence de Rubens et qui avait échappé aux séductions des Vénitiens, trouva sans doute chez le Greco quelque chose de supérieur qu'il tâche de s'assimiler» (pág. 66). Hay que advertir que este «algo superior», que Velázquez procuró asimilarse, no era, según queda dicho, lo accesorio, sino nada menos que aquellas cualidades características del Greco, por lo que se refiere al colorido, al gran problema que le preocupaba.

Verdad es que el biógrafo, celoso por la independencia del maestro, asegura que «il ne donna prise à aucune influence étrangère; celle du Greco, que nous avons signalée, se borna à l'adjonction de certaines des qualités de cet extraordinaire artiste à celles qu'avait déjà Velázquez» (pág. 197). Mas, ¿qué influjo, pequeño ó grande, consiste en otra cosa que en la unión de ciertas cualidades á las que ya se tienen? Lo que importa fijar, es su profundidad y trascendencia, cosa que no se mide sino por el valor de estas mismas cualidades. He aquí ahora el alcance que el Sr. Beruete les concede: «Velázquez n'eut jamais une palette exubérante: il n'employait que les couleurs nécessaires à l'obtention de ces tons dégradés où sont combinées toutes les teintes du gris. Et

il arrivait ainsi, grâce à la finesse avec laquelle sont determinés les rapports des différentes valeurs, à des harmonies d'une suprême distinction. C'est à cette qualité, plutôt qu'à son fameux naturalisme, que Velázquez doit d'être tenu aujourd'hui pour le plus original des peintres; c'est elle qui lui vaut la grande influence qu'il exerce sur l'art contemporain» (pág. 196).

Ahora bien, ¿de dónde proceden esos tonos apagados, en que se combinan todas las tintas del gris, esas armonías de suprema distinción, que hacen de Velázquez el más original de los pintores, y á lo cual debe el grande influjo que ejerce sobre el arte contemporáneo? El mismo escritor nos lo dice: «L'adoption par Velázquez de teintes gris argenté dans la coloration des chairs, l'emploi des certains carmins, une plus grande liberté d'éxecution... tels sont les points où se fait sentir l'influence du Greco... Il lui doit certaines finesses de coloris, une harmonie de tons gris très distinguée, que ses toiles ne présentaient pas jusque-là» (pág. 69). «L'étude des œuvres du Greco lui apprend à employer les gris fins dans le coloris der chairs et enrichit sa palette de plusieurs couleurs nouvelles» (pág. 114).

Después de tales enseñanzas, no de un modernista vehemente apasionado del Greco, sino del más sereno y técnico biógrafo de Velázquez, á la vez que del más celoso defensor de su independencia, yo creo que hay suficiente motivo para afirmar que no puede concebirse á Velázquez, al verdadero Velázquez, en su pleno desarrollo, sin el Greco, y que no cabe más adecuada denominación para caracterizar la relación que entre ambos existe, que la de maestro á discípulo. En tal sentido, y para gloria de ambos, el Greco fué el único maestro de Velázquez, y Velázquez el único discípulo del Greco.

Sus discípulos oficiales.—Como tales, sin embargo, han indicado, desde antiguo, los historiadores á su hijo Jorge Manuel, al Padre Mayno, á Orrente y á Tristán. Del primero, no conozco más que un solo cuadro: la variante reducida del *Espolio*, del Museo del Prado (lám. 32) y cuya autenticidad he podido comprobar, cotejando la firma que lleva: *Jorge Manuel Theotocópuli*, con otras del mismo, que hallé en el Archivo de protocolos y en el Municipal de Toledo (apénd. 2). Copia insignificante, mas de gran valor como documento; pues nos ilustra, según ya se dijo,

sobre la mano que debió ejecutar tantas otras anónimas, entre malas y medianas, inconfundibles con las obras auténticas, pero confundidas con ellas, merced al ambiente familiar, á la réplica de asuntos, á la contemporaneidad de ejecución, y á veces, á alguna que otra pincelada del maestro, en cuyo estudio y para satisfacer pedidos de poca monta, tal vez se trabajaron. Jorge Manuel, por tanto, como pintor, es poco menos que fabuloso.

De Mayno y Orrente, no hay para qué hablar. A quien conozca sus obras, siempre causará sorpresa oir que ambos pasaron por el taller del Greco. Tal vez cierta extrañeza que se observa en la *Adoración de los Reyes*, de Mayno (núm. 2.166 *l.* del Prado), sea producto de aquel influjo. Es todo lo que puede notarse. En Orrente, ni aun esto. Lo mismo en sus cuadros originales, por ejemplo, en uno de los mejores, la *Casulla de San Ildefonso*, en la Sacristía de la Catedral de Toledo, que en sus imitaciones de los Bassanos, nada recuerda al Greco, ni en el espíritu, ni en la factura.

Con Luis Tristán sucede lo propio. Maravilla ver cómo ha pasado este pintor, y todavía pasa en la opinión vulgar, por una especie de segundo Greco, y hasta, muchas veces, su-

perior á éste mismo. Discípulo predilecto suyo, ejecutor, por recomendación del maestro, de aquellos encargos importantes, que éste no quería, ó no podía ya llevar á cabo en sus últimos años, era natural creer que nadie estuviese en mejores condiciones para experimentar su influjo y asimilarse su estilo. Y de aquí, sin duda, hubo de originarse aquella leyenda, apoyada luego—para la observación superficial, con que la generalidad se satisface—más que por la servil imitación de algunas de sus composiciones, tal como la *Trinidad*, de la Sacristía de los Cálices, en la Catedral de Sevilla (lám. 144) (1), por la multitud de Cristos expirantes y de tétricos San Franciscos, unos y otros, en fondos lóbregos, con que Tristán y sus malos imitadores é ignorados copistas inundaron á España. Y aquí concluyen todas las afinidades de Tristán con el Greco. Si éste no influyó en aquél, en cambio los cuadros de aquél han influído, hasta hace poco tiempo, en desprestigio de éste; pues la observación inexperta, incapaz de analizar con finura, y sugestionada por los datos biográficos, cayó en confundir las obras de ambos y ha venido atribuyendo al maestro las malas cualidades

(1) Firmada: *Luys tristan fa | ciebat | Toleti 1624.*

exclusivas del discípulo. Confusión, que trasciende, á veces, hasta á la crítica mejor intencionada, aunque falta de experiencia; y así se ve á Lefort publicar en su *Historia de la Pintura española*, como del Greco, la *Trinidad* de Tristán, de que antes hemos hablado; á Symons, analizar el *Retablo*, de Santa Clara, de Toledo, que es también del discípulo, como obra típica de la juventud del maestro; y á tantos otros, que sería prolijo enumerar, atribuirle precipitadamente opacidades de tintas y entonaciones rojizas y asfaltosas, que jamás tuvo y que caracterizan á Tristán y á sus imitadores. La obra maestra de éste, el *Retablo*, de la Parroquial de Yepes, subsiste aún, para probar dos cosas: que su pintura no traspasó el límite de una insignificante medianía y que no acertó á asimilarse ninguno de los rasgos, ni del carácter, ni de la técnica, que distinguen al Greco.

Velázquez, su alumno libre.—Maestro tan peligroso como difícil modelo, Velázquez fué el único capaz de aprender de él beneficiosamente, apoderándose de los dos elementos esenciales, que para el porvenir contenía su obra. Por una parte, de lo que el Greco no diré descubrió, pero sí afirmó, como nadie an-

tes que él, y de una vez para siempre; de lo que debía ensanchar el horizonte del arte, abriendo nueva edad al colorido; y por otro lado, de aquella alta idealidad, á la que nadie con los pinceles, como el Greco, llegó en nuestra patria, y de la cual fluyen todas las elegancias, noblezas, distinciones y aires caballerescos, que enlazan á uno con otro artista y que son patrimonio común, casi exclusivo, de ambos en la pintura española. El realismo ideal de Theotocópuli ahogó en Velázquez los últimos vestigios del pintor de bodegones y trasformó su castizo realismo prosáico en otro no menos castizo realismo poético. En cambio, con el supremo talento que le caracteriza, sabe sustraerse á todo lo que del Greco podía dañarle. Elimina lo que, agotado ya y destinado á morir, no podía dar fruto para la nueva era: las reminiscencias épico-heroicas, que atan al cretense con Italia, con el Renacimiento y con su educación clásica; y rechaza aquellas cualidades que, por personalísimas, son inasimilables ó se trasforman en corrupción decadente, al pasar, con forzado artificio, á otro temperamento. Tales eran: el ambiente de mística tristeza, el sabor de intelectualidad conceptuosa y la intensa exacerbación de las composiciones y figuras del Greco. En D. Diego, sólo ha-

llamos reposada y serena contemplación, fino humorismo, ausencia de pretensiones intelectuales, ánimo ponderado, justa medida—quien sabe si, á veces, demasiado justa: que la constante corrección y el no equivocarse nunca tienen también su precio—el más perfecto equilibrio que, infundiendo vida al lienzo, han visto las edades. No hay en este sentido contradicción tan radical, antítesis tan violenta como la que ofrecen los caracteres de uno y otro maestro. Velázquez mantuvo el suyo incólume; no, ciertamente, por carecer de influjos, que son inevitables; sino porque supo fundir de nuevo en el crisol de su personalidad lo que aprendió de Theotocópuli. Su originalidad queda intangible. La pintura no ha producido, tal vez, otra más sustantiva. Pero no por ello se sustrae, como no se ha sustraído ningún otro genio, Fidias y Miguel Ángel inclusive, á las leyes históricas. Y con lo dicho basta para mostrar que el autor de las *Meninas* tiene raíces hondas y abundantes en nuestro Dominico.

A confirmarlo vienen otros hechos muy significativos, aunque de menos importancia. Las dos composiciones religiosas, que Velázquez hizo en su última época, están impregnadas de inspiración del Greco. La *Coronación de la Virgen* (núm. 1.056 del Museo del Prado)

(lám. 145), puesta en relación con las de San José, de Toledo, Illescas y D. Pablo Bosch (láminas 44 bis y 57), así como el fondo de los *Ermitaños* (núm. 1.057) (lám. 145), comparado con el paisaje del *San Francisco*, de Zuloaga (lám. 93), son preciosos ejemplares para analizar lo que Velázquez tomó y rechazó del Greco; para enseñarnos cómo se puede hacer obra original con motivos ajenos, es decir, hasta qué punto el influjo experimentado por el artista se compadece con su independencia. Si no existiesen tales antecedentes, no me aventuraría á señalar analogías entre los retratos de ambos pintores, porque, al fin, las fórmulas de aquéllos eran entonces demasiado comunes y generalizadas; pero cuando, no ya sólo en los cuadros dichos, sino hasta en *Las Lanzas* (lám. 145), se pueden hallar vagas reminiscencias de la composición del *San Mauricio*, ya en la ponderación de sus grupos, ya en la disposición de sus figuras, en el arreglo de picas y alabardas y en el detalle de las mismas lanzas, no me parece aventurado descubrir parentesco entre el *Pompeyo Leoni* y el *Montañés*, así como entre el *Niño de Guevara* y el *Inocencio X* (lám. 145). Los recuerdos llegan, á veces, hasta á ínfimos pormenores. ¿Quién podrá desconocer que las cabezas de ángeles

puestas á los pies de la Virgen en la *Coronación*, de Velázquez, guardan la más estrecha analogía con las que el Greco puso, á los pies del *Cristo*, en su *Trinidad*, del Museo del Prado? (lám. 18). Por otra parte, no soy yo, sino el Sr. Beruete, quien hace observar que la armadura del *Conde de Benavente* (núm. 1.090 del Museo del Prado) «rappelle par sa couleur et ses réflets celle que porte le principal personnage des *Funérailles du Seigneur d'Orgaz*...» (pág. 70); y que en los *Retratos ecuestres* del *Conde-Duque* y de *Felipe IV* (números 1.063 y 1.066 del Museo del Prado), lo mismo que en *Las Lanzas* (núm. 1.060), en uno de los ángulos, «se voit une feuille de papier dépliée et blanche absolument semblable à celle que se trouve dans divers tableaux de Theotocópuli...» (pág. 112).

Dos testimonios conozco de la alta estimación en que Velázquez debió tener al Greco. Los tres cuadros de éste que, aparte de *San Mauricio* y de *La Gloria*, hay en el Escorial, llevados fueron por aquél al Monasterio, cuando de orden del Rey, aumentó y arregló sus colecciones (1). Y entre los cuadros que se

(1) »De orden de su Magestad, que Dios haya, compuso la Sacristía, la Aulilla, el Capítulo del Prior y otras Pieças de tan grandiosas Pinturas originales, como hemos visto, y

hallaron en «el cuarto del Principe por muerte de Diego Velázquez», que era donde el pintor tenía sus aposentos en el Alcázar, tres eran del Greco y los tres retratos: «vna caueça de vn clérigo»..., «medio cuerpo de vna muger»... y «vn viejo antiguo». *(Documentos...*, pág. 423.)

He aquí, por último, una prueba de la simpatía del sentimiento artístico entre ambos pintores. Para el Greco, ya recordamos lo que era Miguel Ángel: «un buen hombre que no sabía pintar». Velázquez, contestando á Salvator Rosa, «está por decir, si ha de ser sincero, que Rafael no le gusta nada... que en Venecia se encuentra lo bueno y lo hermoso... y que es Tiziano el que lleva la bandera» (1).

Admiró Velázquez á los venecianos, pero

---

iremos viendo, vnas que se estavan aqui desde Filipo Segundo, otras que por su diligencia se truxeron de diversas partes de Europa.» *Descripción del Escorial...* por el P. Santos, pág. 82.

(1) Còl dir: caro signor per cortesia
Cosa diseu del nostro Rafael?
Se hauè visto in Italia il bon, e'l bel;
No giudicheu che questo el megio sia?

. . . .

Lu storse el cao cirimoniosamente,
E disse: Rafael (a dirue el vero;
Piasendome esser libero, e sinciero)
Stago per dir, che nol me piase niente.

no los imitó, sino á través del Greco. Su naturaleza de pintor, como la de éste, era esencialmente analítica y antidecorativa. Por esto, ninguno de los dos cultivó el fresco, ni las grandes composiciones enlazadas en ciclo. Buscaron, ante todo y sobre todo, el alma de las cosas, la escena simplificada, la traducción de lo puramente individual, la actualidad, el cuadro contemporáneo, la ejecución de un *trozo*. Y, en ello unidos, como en el arduo problema del color, abren juntos las puertas al arte moderno.

Su glorificación actual.—Indiscutible parece ya que Velázquez es el influjo capital, que, de la antigua pintura, recibe la moderna. A mostrarlo, analizando las «lecciones de realismo y de impresionismo», que al gran artista debe el arte contemporá-

---

Tanto che (replichè quela persona)
Co' no ve piase questo gran Pitor;
In Italia nissun ve da in l'vmor:
Perche nu ghe donemo la Corona.

Don Diego repliché con tal maniera:
A Venetia se troua el bon, e'l belo:
Mi dago el primo liogo a quel penelo:
Tician xe quel che porta la bandiera.

La carta del navegar pitoresco. Dialogo... Opera de Marco Boschini... In Venetia... M.DC.LX., pág. 58.

neo, dedica Stevenson lo mejor de su libro. Ya hemos visto, por otra parte, cómo piensa Beruete, el cual extiende á otros pintores actuales el influjo de Velázquez, que sobre Millais y Whistler señala Richard Muther (1), corroborando la observación que éste hace, de que «el problema, cuya solución se busca en este siglo, á saber: la representación de los objetos en su atmósfera de luz y de aire, y no en sus líneas y sus formas solamente, como se había hecho hasta aquí, es un problema nuevo en la historia del arte, exceptuando sólo la obra de Velázquez». Esa fué, á no dudarlo, su conquista por excelencia, la nota personalísima entre tantas personales; salvaguardia más firme y positiva de la independencia del pintor, que las ilusorias ficciones de imposibles autoctonías. Pero ya era hora, á mi juicio, de recabar la parte, pequeña para algunos, grande según otros, entre los que me cuento, pero parte, al fin, que, en dicho influjo, corresponde al Greco. Encerrado en Toledo, desconocido fuera de España casi en absoluto, no lo ha ejercido, como hemos visto, sino indirectamente, á través de Velázquez, mediante aquellas

---

(1) *Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert.* Munich, 1893. t. II, pág. 508.

cualidades afines con él y en que Theotocópuli se anticipó al pintor cortesano. Tal vez hubiera ocurrido lo mismo, si sus cuadros hubiesen abundado en los museos de Europa; porque, hecho para escandalizar y no para atraer, escondió lo genial tras de lo extravagante, y hacían falta nuevos y duros vientos de escándalo, para que pudiera llegar á cumplirse la primera parte de lo que Paravicino anunció en su soneto:

«................ y su extrañeza
admirarán, no imitarán edades».

Aquellos vientos soplan ya con fuerza, y por eso, hasta los días que alcanzamos no ha sido admirado, con sincero entusiasmo, el verdadero Greco, todo el Greco, no sólo el sensato, que admiró é imitó Velázquez, sino el escandaloso, el disonante, el estrafalario, el *loco*. Claro es que el movimiento ha tenido que prepararse con lentitud y esporádicamente. Fortuny guardaba, como oro en paño, un cuadro del Greco, cuando casi ningún artista de ambiente europeo conocía y se interesaba por nuestro Dominico; Millet poseía otro, que á su muerte adquirió Degas, y que aún conserva; y estos hechos son bastante significativos acerca del camino por donde

se ha operado la rehabilitación del Greco en el arte moderno, cuando se tiene en cuenta el temperamento independiente é innovador, cada cual por su estilo, de aquellos tres pintores. En los años trascurridos desde que tracé el plan de este trabajo, la admiración, antes esporádica y privada, se ha generalizado y hecho pública, llegando á penetrar ya hasta en los mismos santuarios oficiales. Un grupo de literatos y artistas catalanes, de los educados en Montmartre, de los que viven más la vida universal dentro de España, levanta en Sitges una estatua al Greco, celebra en su honor románticas fiestas y lleva en procesión sus cuadros al *Cau Ferrat*, como los florentinos del siglo XIV se ha dicho que llevaron á Santa María Novella la Madona de Cimabue. Los jóvenes escritores españoles, la última generación de «intelectuales», hace del Greco uno de sus temas favoritos; cítalo de continuo; se inspira en sus cuadros; se recrea en los lugares en que aquél vivió; respira su ambiente; desentraña su significación; utiliza de él cuanto puede, y, con amor acendrado, pone su alma entera en la hermosa labor educadora de hacer penetrar al Greco en el sentimiento y en la conciencia populares.

Pintores y críticos de los más contrarios

temperamentos comulgan en ferviente culto por el olvidado artista. Las grandes revistas ilustradas y los periódicos mundiales comienzan á popularizarlo con artículos y reproducciones de sus obras. Literatos sensacionales esparcen por el mundo un Toledo visto á través del pincel de Theotocópuli. Comerciantes de cuadros y de antigüedades lo lanzan al mercado, á los más altos precios, y se disputan á porfía la caza de un Greco. Sus pinturas huyen de las iglesias, conventos y casas de España hacia las colecciones extranjeras. El *San Luis* de Manzi ostenta ya en el Louvre su serena melancolía; el *Paravicino,* que hace pocos años identifiqué, casi oculto, en la alcoba de una casa de Madrid, lo he vuelto á estudiar de nuevo en el Museo de Boston, adquirido por el influjo de uno de los admiradores de la primera hora, el gran pintor Sargent; el *San Jerónimo,* de la Catedral de Valladolid, como el *Niño de Guevara*, de la casa de Oñate, en la Quinta avenida de Nueva York hay ya que buscarlos; hacia ella se encaminará probablemente el *Julián Romero,* de Granada, que en la rue Laffite aguarda ya de paso; la *Asunción* de Santo Domingo el antiguo, es hoy la joya más preciada de la pintura antigua, en

el «Art Institute» de Chicago; y en el Museo Metropolitano cuelga la *Adoración de pastores*, uno de esos «engendros patológicos», que al Justi de última hora repugnan, vendido en España, hace doce años, en precio insignificante, y adquirido, no ha mucho, en más de 200.000 francos, para satisfacción de los modernos «temperamentos problemáticos», análogos al de Theotocópuli; de los «espíritus, ya superiores, ya limitados y groseros, que en accesos efímeros estiman formalmente, como un camino de salud, el desconsiderado y aborrecible abandono de la tradición y de las reglas»; de «los doctos que predican á las gentes seriamente que cierren los ojos á la realidad por obediencia á la fe»; de los que brotan cuando «el terreno se halla restaurado para el cultivo puro de aberraciones psicofísicas, multiplicadas por la vanidad y el espíritu de imitación»; de todos aquellos, en fin, para quienes, á mi entender, con menos razón que violencia, declara dicho autor que la «crítica no es ya competente y debe dejar la interpretación al psicópata y al oftalmólogo.» (*Velázquez*, pág. 52).

La admiración, pues, se fragua en estos mismos días; y es aún tan reciente ó inestable, que en la famosa *España negra* de Ver-

haeren no se habla del Greco; Israel, el ilustre pintor holandés, pasa en 1898 por el Prado y por Toledo, sin que una vez lo cite (1); el *Toledo and Madrid*, de 1903, por Leonard Williams, apenas si lo nombra; y en la más reciente *Historia de la pintura italiana* aparece de paso en una sola línea, y todavía se le llama Teoscópoli! (2).

Su influjo directo.—Indicadas quedan las causas principales de todo este actual movimiento favorable hacia el Greco. Débese, en primer lugar, á la revelación de su íntimo parentesco con Velázquez. El Greco fué su precursor y, en la historia, los *precursores* no son comprendidos hasta que los *mesías* no han penetrado por completo en la vida. Es un proceso regresivo. Estos deben á aquéllos su existencia; aquéllos deben á éstos su rehabilitación. Mientras Velázquez no se ha derramado enteramente por el arte moderno, mientras no se ha visto agotado su influjo, no ha surgido la cuestión de su génesis; y el problema de los orígenes, en todas las esferas, es

(1) *Spain. The Story of a Journey by* Jozef Israëls... London, 1900.

(2) *Storia dell'arte italiana dalle origini al secolo XX.* Di Basilio Magni. 2.ª ed. Roma, 1905, t. III, pág. 16.

hoy—en esta nuestra edad de la evolución y esencialmente historicista—el problema por excelencia, el que mayor interés despierta en la vida contemporánea. Sólo después de saberse á Velázquez de memoria, se ha entendido al Greco; porque raras veces las innovaciones perturbadoras han pasado á la vida directamente desde los caracteres radicales, sino purgadas de excesos, moldeadas y *medidas* por otros caracteres de ponderación y equilibrio. Asimiladas por este camino, entonces somos aptos para gustar la rústica frescura, la acre espontaneidad de las precursoras olvidadas primicias. El ojo impregnado de las suaves armonías de Velázquez es el único capaz de percibir todo el valor de las violentas anticipaciones coloristas del Greco. Sólo cuando el espíritu se ha hecho á contemplar tanta vida, tanto carácter, tanto realismo de un pueblo y de una época como serenamente manan de *Las Meninas*, llega á descubrir que esa misma vida y realismo y fuerza expresiva de carácter de ese mismo pueblo y de esa misma época también brotan, aunque con intensidad tumultuosa, del *Entierro*. El interés aumenta con la sorpresa del hallazgo de semejante relación, tanto tiempo escondida en las oscuras iglesias toledanas.

Pero, aparte de esto, el Greco no ha llegado á sentirse ni admirarse hasta nuestros días, porque en ningún otro período ha mostrado el arte tan estrechas afinidades, como las que guarda el contemporáneo, con los caracteres del de Theotocópuli.

El clasicismo era impotente para entender al Greco. El romanticismo comenzó su rehabilitación; pero solo el actual neo-romanticismo, que llamamos *modernismo*, ha podido acabarla. En él, como en nuestro autor, encontraremos el predominio de lo *intelectual*, que lleva á lo sutil y engendra lo retorcido y conceptuoso. Góngora y Paravicino fueron sus grandes amigos. Góngora y Gracián son modelos de la literatura modernista. ¿Cómo no ha de serlo también el Greco para aquellos pintores que hoy buscan eso mismo intelectual, sutil, retorcido, dislocado, conceptuoso, cuando, según se ha dicho muy bien, él ha sido el primero en «dislocar el dibujo para trasmitir al lienzo, con toda su energía y vivacidad, el movimiento?»

Modelo ha de ser, por este lado, para toda especie de simbolistas y decadentes, para los intimistas, para los pintores de la elegancia nerviosa, para los delicuescentes, para las psicologías complicadas, para el misticismo alegórico, para las misteriosas visiones, para los

infinitos aspectos, en suma, del neo–idealismo literario y pictórico, que hallarán en la sutil espiritualidad de las neuróticas figuras del Greco, en el trascendentalismo poético que las envuelve, mucho que responde á su unánime protesta contra la nuda reproducción de la realidad, ya grosera, ya vacía de conceptos y sin alma.

Por otra parte, una tristeza y un pesimismo, más hondos, por ser más reales y menos simples que los poetizados por la generación del año 30, invaden al arte moderno. En la literatura de *La Intrusa* y de *Los Espectros*, en los bretones de Cotet y de Simon, en el Carlyle de Whistler (lám. 136), en los interiores de Lesidaner, en los paisajes de Renoir, en los jardines abandonados de Rusiñol, no puede menos de hallar eco la fúnebre tristeza del pintor toledano.

El neo-impresionismo, con su desdén hacia la forma; sus alardes de incorrección; su tendencia á provocar simplemente las sensaciones, dejando al espíritu libre, ya para completarlas, ya para trasformarlas; sus procesos de eliminación y de simplificación; su estudio de los valores; su ensalzamiento del cromatismo contra el pasado gris monocromo, y contra los elementales recursos del primitivo *plein air*;

sus vibraciones de luz; sus sombras azules; sus reflejos anaranjados; sus acritudes coloristas; sus agresiones lumínicas; su dogma de la técnica divisionaria, tiene que sentir atractivo hacia Theotocópuli, por sus líneas dislocadas, sus pinceladas explosivas, sus toques sueltos é independientes, sus iluminaciones por reflejos, su *desmayo*, *desazón* y *desabrimiento* de color, su extraña y anticipada apología del colorido contra el dibujo.

Y *únicamente ahora*, en este arte contemporáneo, rebelde, inquieto y desequilibrado como nuestro artista, en este movimiento actual, sin distinción de escuelas, donde, huyendo de la *platitude*, que es lo único de que se abomina, todo sistema, toda tendencia, toda extravagancia, toda aberración, toda monstruosidad, encuentra—por fortuna—aplauso, con tal de que la obra haga vivir, suscite intensamente la impresión de la vida, es cuando se ha podido, no ya comprender y perdonar, sino admirar y aplaudir, al Greco estrafalario, al Greco escandaloso, al Greco *loco*.

A mi juicio, es todavía pronto para poder decir si el arte novísimo, que de tal suerte ha venido á coincidir con el Greco, habrá también experimentado ya su influjo. Lostalot afirma que Manet se inspiró en sus retratos; y

natural es creer que otros chispazos hayan prendido y prendan en adelante. Por el momento, hay que limitarse á señalar tales coincidencias. Ellas casi bastan á desmentir la segunda parte del soneto de Paravicino y á mostrar que, en un amplio sentido, «las edades han llegado ya, no sólo á admirar, sino á imitar la extrañeza del Greco».

Conclusión.—«Creta le dió la vida.» De su legado familiar nada sabemos. El es, ante todo, un germen de libre personalidad, extravagante, anárquica. De la raza, trae la finura y lo inestable del espíritu; quizá del primitivo medio, la cultura helénica; de la herencia artística acumulada, el ambiente greco-alejandrino que en sus composiciones y figuras persiste y la bizantina afición á repetir sus fórmulas; de Italia y del siglo XVI, la amplitud de orientación, los destellos de saber universal, el heroico idealismo. El Greco es el último epigono del Renacimiento.

Venecia lo educa en el arte. Tiziano le enseña la técnica; Tintoreto lo seduce por el dramatismo en fondo y forma, por las tonalidades de carmín y plata; Miguel Angel lo endurece y amarga, lo excita y reconcentra, pero, sobre todo, lo viriliza. La adusta y agria

Castilla fué para él benigna, porque lo hizo libre. Solitario en ella, olvida reglas y abandona maestros, se acoge á sí propio, intima con el espíritu y la naturaleza regionales, derrámase en ellos liberalmente, á la vez que se deja penetrar por los mismos; se apodera, al fin, dèl genio de la tierra y del alma española; traduce fielmente de ellas lo que vibra al unísono con su singular temperamento—la violencia, la dignidad, la exaltación, la tristeza, el misticismo, la intimidad realista, la cenicienta y carminosa monocromía—y tras rápido, ineludible tanteo, llega á hacer obra original y eterna, y encuentra un camino que puede llamar *suyo*.

Y por él sigue, inquieto, atormentado con penetrante clarividencia por el problema del color y de la luz, que todavía es hoy el problema pictórico; en creciente vertiginosa exaltación de fondo y forma, de líneas y colores; con el ardoroso anhelo de iniciador ferviente; huyendo de toda trivialidad y reposo; incorrecto, informe, desmarañado; nunca flojo ni lamido; despeñándose unas veces, acertando otras, como todo el que se aventura por nuevos derroteros; proclamando que la pintura no es arte, es decir, asunto de recetas ni de cánones, sino labor de inspiración, personalísima; menos-

preciando á Miguel Angel, con quien le unen, sin embargo, el perenne descontento y la inquietud de espíritu; constante suscitador, como él, de nuevas dificultades; idealista y realista; claro y diáfano unas veces, como el *Quijote;* intrincado y conceptuoso otras, como el *Persiles;* pintando lo humano mejor que lo divino, y sujetando lo divino casi siempre á lo humano; más libre, más moderno, más actual cuanto más viejo, y siempre rebelde, hasta el último instante de su vida. Este fué el Greco.

Los *Mercaderes* de Richmond y el *Ciego* de Dresde parecen ser, hasta ahora, sus primeros ensayos venecianos. En el *Ciego* de Parma, hay ya maestría é influjo de Roma. Los *Mercaderes* de Yarborough significan la temible fase romanista. Los de Beruete, la salvación del manerismo, la revelación de la potente personalidad del pintor, que ha fundido, con carácter original, á Venecia con Roma. El *Retablo* de Santo Domingo el antiguo y el *Espolio* representan la ostentosa y magistral afirmación de esa misma personalidad, penetrada ya fuertemente por los nuevos influjos locales y con notas esporádicas, pero sonoras, del familiar realismo castellano. El *San Mauricio*, la aguda y febril crisis entre lo antiguo y lo nuevo. El *Entierro*, la perfección y el ideal logrados. *D.ª María de*

Aragón, *San José* de Toledo, *El Escorial*, *Illescas*, son los peldaños de la escala triunfal por el nuevo camino realista, siempre impregnado del primitivo idealismo, con medida unas veces, otras con desequilibrio, con paz ó con desasosiego, razonable ó desaforado, sereno ó fúnebre, pero jamás vulgar ni insignificante, siempre lleno de vida, siempre dispuesto á intentar nuevas empresas coloristas; penetrando más cada día los secretos escondrijos del modelo y dominando más cada hora la técnica de su arte. La *Asunción*, de San Vicente, es el producto más escogido de la originaria exaltación del artista, exacerbada al final de su vida; el ensayo más perfecto de las obsesiones de luz y de color que le acosaban; su última profesión de fe pictórica.

Alto y raro ejemplo este que el Greco nos ofrece contra la falsa idea usual del casticismo. Un extraño, un cretense, recriado en Italia, despertando, oreando, encauzando, fijando la eterna tradición de la pintura patria; abriendo el surco, para que en él siembre y recoja, el más grande, el más universal y humano, y por esto el más castizo de los pintores españoles; impregnando de *tristeza* á sus héroes en los mismos días en que Cervantes forjaba su eternamente castizo *Caballero de la triste figura*.

CATÁLOGO

CATÁLOGO DE LAS OBRAS DEL GRECO

Advertencia.—Aunque este catálogo no contiene, claro está, todas las obras que he llegado á conocer de entre las que corren atribuídas *liberalmente* al Greco, incluyo en él, sin embargo, con las que, sin vacilar, estimo auténticas, algunas, en *muy corto número*, sobre las cuales, mi juicio, ya favorable, ya adverso, ó no es tan decisivo como respecto de las anteriores, ó se halla contrarrestado por autoridades respetables. Me induce á proceder así el tratarse de un pintor, que es todavía bastante ignorado, y la idea de que los pocos cuadros suyos, que con razón pueden parecer dudosos al inteligente, más conviene, por el momento, entregarlos al público, que contribuir, con un juicio anticipado, á sustraerlos de la crítica. La labor del Greco no está, ni mucho menos, depurada; y en este ensayo provisional de catálogo, es preferible, á mi entender, incluir en vez de eliminar semejantes ejemplares, siempre escasos, en que la vacilación y la oscuridad pueden ser legítimas. De esta suerte, creo, además, ofrecer facilidades para las rectificaciones que habrá de experimentar mi trabajo.

Al intentar una clasificación cronológica de las obras del Greco, me he servido, naturalmente, de los jalones que, según puede verse en el texto, presentan mayor firmeza. En primer término, aparece el pequeño grupo de los cuadros de juventud, pintados en Italia. Con este nombre se designan; y, como entre ellos existe marcada diferencia de perfección técnica, indícanse unos, como de primera, y otros, como de segunda época italiana. En la española, me ha parecido difícil, por ahora, señalar más de tres períodos bien caracterizados. El primero y el último—de conformidad con lo que generalmente muestra todo desarrollo—más cortos que el medio, el cual constituye la fase más extensa de la labor del artista.

Señálanse como de primera época los cuadros que pueden agruparse con el *Retablo* de Santo Domingo el Antiguo, el *Espolio* y el *San Mauricio*, ó sea, de 1576 á 1584, aproximadamente. El *Entierro del Conde de Orgáz* sirve de guía para una primera etapa, 1584 á 1594, de la segunda época; así como las obras de la *Capilla de San José* é *Illescas* lo son igualmente para la segunda parte, 1594 á 1604, del mismo período. La última época comprende los diez años restantes de la vida del Greco, hasta 1614, y tiene por bases la *Asunción* de San Vicente, el *Bautismo* de Tavera y el *Retrato* de Paravicino.

Sin embargo, sobre esta iluminación lanzan con frecuencia mucha sombra la complicada naturaleza y la mudable técnica del Greco. Y así, he de antici-

parme á declarar que no en todos los casos puede ofrecerse la clasificación sin reservas.

La fecha exacta sustituye, siempre que es posible, á las aproximadas, así como también se hace observar el carácter de transición de aquellos cuadros, que, en efecto, lo muestran, entre unas y otras épocas. Cuando falta la indicación cronológica es porque también faltan los indicios para fijarla.

Los cuadros de que se habla en el texto llevan en el catálogo, por lo que hace á su descripción y crítica, solamente la llamada al pasaje en que figuran. Las nuevas indicaciones se reservan para los ejemplares de importancia, que no han sido citados, y especialmente para aquellos sobre los cuales se ha publicado algún estudio de interés cuando el mío estaba ya impreso y cuyo valor todavía he podido utilizar de esta suerte.

El catálogo sigue el orden alfabético de países y localidades, y dentro de éstas, el de museos, iglesias y colecciones privadas.

Los cuadros que no he visto directamente, llevan un *. De su autenticidad nada puedo responder; pero temo que muchos habrían de quedar eliminados. Tal vez alguno de ellos se halle entre los que conozco y no sé fijamente donde paran.

Cuando llevan dos **, quiere decir que mi juicio descansa sobre reproducciones y críticas autorizadas.

Las dimensiones se indican por el sistema métrico decimal, y la primera cifra expresa siempre la altura.

Cuando no hay advertencia especial, se entiende que el cuadro está pintado en lienzo.

He procurado perseguir hasta el último instante el sitio y el actual poseedor de los cuadros; pero sería muy aventurado presumir que todos se encontrasen, dentro de pocas semanas, al publicarse este libro, donde en él se indica; pues sabido es el continuo peregrinar en estos días de las obras del Greco. El catálogo mismo abunda ya en correcciones al texto y á las láminas.

Al final aparecen todos los cuadros que he visto ó de que tengo noticia, pero cuyo paradero ignoro; y señalo además la sospecha, donde ésta puede caber, de que el ejemplar se halle ya citado en el catálogo.

PINTURA

ALEMANIA

Berlín. H. L. Kribben.

1 *San Francisco de Asís.*

Última época. 1604 á 1614.—0,52 × 0,41.—Firmado. Semejante al reproducido, lám. 95, pero sin capucha. Queda pura la cabeza; las manos, muy retocadas. Perteneció en Madrid últimamente á D. J. Ortiz de Pinedo.

Dresde. Galería Real.

2 *La Curación del Ciego.* (Núm. 276.)

Italia, 1.ª época. Antes de 1571.—0,65 × 0,84.—Tabla.—V. pág. 64; lám. 4.

Estrasburgo. Colección municipal de Pintura.

3 *La Virgen.* ** (Núm. 351.)

2.ª época. 1594 á 1604.—0,52 × 0,36.—Firmado. Busto, con toca blanca y manto azul. Es igual al número 2124 *p.* del Museo del Prado, lám. 86, aunque muy superior á él en calidad. Regalado por Sir Ch. Robinson, de Londres. Reproducido en *Verzeichnis der Städtischen Gemälde-Sammlung in Strassburg*, 1903.

Stuttgart. Museo Real de Bellas Artes.

4 *Cristo sentado en un trono, con San Juan Bau-*

tista, de pie, á un lado, San Marcos, al otro, y el donante arrodillado. ** (Núm. 488.)

Italia, 1.ª época. Antes de 1571.—1,245 × 1,130.— Procede de la colección Barbini-Breganze, dónde era atribuído á Bonifazio, con el núm. 49. En el catálogo anterior se atribuía á Tintoretto. La nueva atribución ha sido dada por Ch. Loeser y por von Fabriczy. El Sr. Beruete piensa que, en efecto, puede ser de su primer tiempo, imitando á Tintoretto, y que recuerda al cuadro de Dresde. Reproducido por Zottmann, Heft 4. «Es, dice, uno de los pocos cuadros del Greco en que el paisaje se ha tratado tan en detalle y á plena luz del día... La concepción entera de la figura del donante y su técnica, comparadas con retratos de Senadores, especialmente del Palacio ducal y del Museo cívico de Venecia, suscitan la presunción de que algunos de entre ellos, que no se puede creer por completo sean de Tintoretto ni tampoco de Tiziano, pertenecen á nuestro artista», pág. 82.

5 *La Piedad.* ** (Núm. 489.)

Italia, 1.ª época. Antes de 1571.—0,905 × 0,835.— La Virgen, sentada, tiene en su regazo el cadáver de Cristo. A sus lados, Magdalena, Salomé, San Juan y Nicodemus. En la colección Barbini-Breganze llevaba el núm. 79 y era atribuído á Carlos Caliari. Perteneció á la familia Zanetti y estuvo originariamente en la Capilla de su casa de campo, en Fiesso. La nueva atribución se debe á Ch. Loeser. El Sr. Beruete no encuentra en él nada que recuerde al Greco. Zottmann, que lo reproduce, dice: «En su completa disposición del color recuerda mucho á la *Curación del Ciego*, de Parma, así como al cuadrito *La Anunciación*, de la Academia de Viena». Heft 4. V. para éste y el anterior: *Verzeichnis der Gemälde-Sammlung in Königlichen Museum der bildenden Künste zu Stuttgart*, W. Stremann, 1903.

AUSTRIA

Viena. Galería Imperial.

6 *Retrato de un joven.* (Núm. 596.)

Atribuído. Italia, 1.ª época. ¿Antes de 1571?—0,87 × 0,59.—V. págs. 27 y 391; lám. 106.—Engerth, en cuyo *Cat.* tiene el núm. 446, asegura que «bajo el nombre Teoscopoli hay dos líneas ininteligibles, la primera de las cuales podría leerse como *Stephanus*».

7 *La Adoración de los Reyes.* (Núm. 272.)

Italia, ¿2.ª época? 1571 á 75.—0,93 × 1,17.—Véase pág. 74; lám. 6. En el *Cat.* de Engerth tiene el número 48. Zottmann lo reproduce ya decididamente como del Greco, haciendo notar los rasgos característicos que de éste tiene y los que el cuadro conserva todavía del arte de los Bassanos. «Lo que en Bassano atraía principalmente al Greco era ciertamente su sentido del color y su predilección por el problema de la luz y las sombras. Los Bassanos no salieron del choque entre colores resplandecientes y una fuerte iluminación. Esto, que en ellos tenía que dar por resultado fragmentariamente una extinción de la fuerza lumínica veneciana, llevó al Greco, por el contrario, á su tonalidad gris plateada.» Heft 4, pág. 86.

— Academia de Bellas Artes.

8 *La Anunciación.* (Núm. 471.)

Italia, 1.ª época.—0,62 × 0,76.—La Virgen, á la derecha, arrodillada en un reclinatorio; el ángel, á la izquierda. La escena es una sala con piso de mármol, y á través de las arcadas del fondo se ve una puerta con frontón de mármol blanco. La arquitectura, las ropas y alas del ángel tienen adornos de

oro. «Se apoya, sin duda, dice Zottmann, en la *Anunciación* de Tintoretto, del Museo de Berlín, y es un primer paso para su propia pequeña *Anunciación*, del Museo del Prado... La arquitectura de la sala y del fondo es muy semejante á la del cuadro del Prado.» Heft 4, pág. 84. Atribuído antes á Pablo Veronés. La nueva atribución ha sido dada por el doctor G. Ludwig. Donativo del conde Lamberg.

CANADÁ

Montreal. Sir William Van Horne.

9 *Retrato del Señor de la Casa de Leiva.*

1.ª época. 1577 á 1584.—0,87 × 0,69.—V. pág. 401; lám. 110 *bis*. Procede de la Catedral de Valladolid, donde fué adquirido, en 1904, por el anticuario de Madrid Sr. Pares.

10 *Un Santo.* (¿Fragmento?)

2.ª época. 1586 á 1594.—0,25 × 0,20.—V. página 299; lám. 43 *bis*. Núm. 7 del *Catálogo de la Exposición del Greco*, Madrid, 1902. Su último poseedor en España fué D. Antonio Vives.

ESPAÑA

Alhama de Granada. D. Mariano González de Aguilar.

11 *San Francisco de Asís.* *

Firmado. Semejante al reproducido, lám. 101. Procede de Úbeda.

Alcoy. D. Luis Pérez (San Nicolás, 58).

12 *San Francisco.* *

0,91 × 0,59.

13 *Ecce Homo* (cabeza). *
0,20 × 0,16.

Ávila. CATEDRAL. Capilla del Cardenal.

14 *Retrato de ¿García Ibáñez de Mugica Bracamonte?*
Última época. 1604 á 1614.—1,10 × 0,94.—V. página 436; lám. 128.

Barcelona. MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES.

15 *Las Lágrimas de San Pedro.* *
0,98 × 0,78.—Semejante al reproducido, lám. 69. Depósito. Propiedad de D. Guillermo de Guillén García. (Aragón, 288).

16 *La Oración del Huerto.* * (Núm. 277.)
1,20 × 0,60.—Adquirido, en 1905, del Barón de Quinto.

— MARQUÉS DE ALÓS (Aragón, 85).

17 *Santa Catalina.* *
0,90 × 0,60.

18 *La Natividad de la Virgen.* *
0,66 × 0,32.

— D. JUAN ANTIGA (Claris, 50).

19 *San Pedro y San Pablo.* *
0,68 × 0,47.—Semejante al reproducido, lám. 87.

— D. DIONISIO CABOT (Paseo de Gracia, 120).

20 *Las Lágrimas de San Pedro.* *
0,08 × 0,06.—Miniatura. Cobre.

Barcelona. D.ª PAULINA DE JUNYENT (Rambla del Prat, 21).

21 *Un apóstol.* *

0,36 × 0,30.

22 *Un apóstol.* *

0,36 × 0,30. — Probablemente ambos tienen la misma procedencia que los núms. 28, 29, 35, 91 y 132.

— D. RAFAEL PUGET (Mayor, 61, Gracia).

23 *Santiago.* **

0,70 × 0,54.—Semejante al reproducido, lám. 42.

— HEREDEROS DE D. LUIS QUER (Minerva, 2, Gracia).

24 *San Francisco de Asís.* **

1,10 × 0,67.—Semejante al reproducido, lám. 102. Reproducido en el núm. 92 de *Pel y Ploma*, Barcelona, 1903, y en el *Catálogo de venta de la colección*. Núm. 7.

25 *Cristo abrazado á la Cruz.* **

0,54 × 0,39.—Semejante al reproducido, lám. 33. Reproducido en el *Catálogo de venta*. Núm. 8.

Bargas (Toledo). IGLESIA PARROQUIAL. 2.º altar de la epístola.

26 *San Francisco de Asís.*

Última época. 1604 á 1614.—1,66 × 0,96.—Firmado. Semejante al reproducido, lám. 102. Núm. 32, del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902, como propiedad de D. León Roca y Pérez.

Bilbao. D. ELEUTERIO AGUIRRE (Henao, 16).

27 *San Francisco de Asís.* *

0,45 × 0,35.—Núm. 77 del *Cat. Exp. Pintura retrospectiva*, Bilbao, 1904.

28 *Santiago.* *

0,37 × 0,28.—Núm. 78 del *Cat.* anterior.

29 *San Pablo.* *

0,37 × 0,28.—Núm. 79 del *Cat.* anterior. Ambos proceden de un *Apostolado*, de Toledo, vendido en la casa de antigüedades del Sr. Arteche (Madrid, Carrera de San Jerónimo).

— D. ANTONIO GOROSTIZA (Ronda, 2).

30 *San Jerónimo.*

0,65 × 0,40.—Núm. 80 del *Cat.* anterior. Muy dudoso.

31 *La Huída á Egipto.*

0,16 × 0,22.—Núm. 81 del *Cat.* anterior. Muy dudoso.

32 *San Pedro.*

1,06 × 0,70.—Núm. 82 del *Cat.* anterior. El fondo queda original. El resto está repintado.

— D. LAUREANO JADO (Paseo del Arenal).

33 *San Francisco de Asís.*

2.ª época. 1594 á 1604.—0,60 × 0,44.—Semejante al reproducido, lám. 97, pero es sólo la cabeza y parte del busto. Restaurado.

34 *La Magdalena.*

0,30 × 0,25.—Tabla. Restaurado. Perteneció á D. Antonio Cánovas del Castillo.

35 *Un apóstol.*

0,37 × 0,28.—De la misma procedencia que los núms. 21, 22, 28, 29, 35, 91 y 132.

Boadilla del Monte (Madrid). Palacio del Duque de Alcudia.

36 *San Juan Evangelista y San Francisco.*

Última época. 1604 á 1614.—1,09 × 0,86.—Firmado. Análogo al núm. 2124 *ñ*, del Museo del Prado, lám. 89, aunque mejor que él.

Burguillos (Toledo). Iglesia parroquial. Presbiterio; muro de la epístola.

37 *San Jerónimo penitente.*

Última época. 1604 á 1614.—1,07 × 0,93.—Semejante al reproducido, lám. 72.

Presbiterio; muro del evangelio.

38 *San Francisco de Asís.*

Última época. 1604 á 1614.—1,07 × 0,89.—Semejante al reproducido, lám. 100. Ambos proceden de la Ermita de San Blas, en el mismo pueblo.

Cádiz. Iglesia del Hospital de Mujeres.

39 *San Francisco de Asís.*

Última época. 1604 á 1614.—2,03 × 1,23.—Firmado. Semejante al reproducido, lám. 94.

Calera (Toledo). Parroquia de San Pedro.

40 *Santo Domingo de Silos.* *

1,10 × 0,84.—Procede del Museo del Prado, en cuyo inventario figura con el núm. 636.

Córdoba. D.ª Socorro Núñez del Prado (Buen Pastor, 2).

41 *San Andrés.* *

0,74 × 0,62.

Escorial (Madrid). Monasterio. Sacristía.

42 *San Eugenio.*

2.ª época. 1594 á 1604.—2,22 × 1,05.—V. página 322; láms. 51 y 51 *a.* Núm. 90 del *Cat.* Poleró.

43 *San Pedro.*

2.ª época. 1594 á 1604.—2,07 × 1,05.—V. página 322; lám. 52. El P. Santos, el P. Ximenez, Ponz y Cean describen este cuadro y el anterior en las Salas de los Capítulos; Quevedo, Poleró y Rotondo, en la Sacristía. Núm. 96 del *Cat.* Poleró.

Salas Capitulares.

44 *San Mauricio.*

1.ª época. 1580 á 1584.—4,44 × 3,02.—Firmado. V. cap. VI; lám. 35. El P. Sigüenza lo describe en las Salas del Capítulo; el P. Santos, en la Iglesia Vieja; el P. Ximenez, Ponz, Cean y Quevedo, en la Capilla del Colegio; Poleró y Rotondo, en la Iglesia Vieja. Núm. 485 del *Cat.* Poleró.

45 *El Sueño de Felipe II.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,40 × 1,10.—Firmado. V. pág. 315; lám. 50. El P. Santos lo describe en la Sacristía del Panteón; Palomino, «en la Capillita de la Virgen, como salimos de la Sacristía á la iglesia»; el P. Ximenez, Ponz y Cean, en la Celda prioral; Quevedo, Poleró y Rotondo, en la Sacristía. Número 62 del *Cat.* Poleró.

46 *San Francisco de Asís.*

2.ª época. 1584 á 1514.—1,07 × 0,87.—Firmado. V. pág. 376; lám. 95. Núm. 63 del *Cat.* Poleró (1).

Granada. D.ª PAULINA CRUSAT DE EGUILAZ (Carrera de Darro).

47 *San Francisco de Asís.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,06 × 0,82.—Análogo al reproducido, lám. 95. Adquirido en Málaga (2).

Illescas (Toledo). IGLESIA DEL HOSPITAL DE LA CARIDAD. Crucero; altar lateral del evangelio.

48 *San Ildefonso.*

2.ª época. 1600 á 1604.—1,85 × 1,02.—Firmado. V. pág. 312; láms. 49 y 49 *a*.

Crucero; altar lateral de la epístola.

49 *La Virgen de la Caridad.*

2.ª época. 1600 á 1604.—1,55 × 1,11.—Las dimensiones son del lienzo antiguo, sin la reciente añadidura. V. págs. 311 y 467.

Bóveda del presbiterio.

50 *La Coronación de la Virgen.*

2.ª época. 1600 á 1604.—¿1,50 × 2,20?—Ovalado. Semejante al reproducido, lám. 57. V. pág. 311.

---

(1) La copia del *Matrimonio místico de Santa Catalina*, del Correggio, que los autores antiguos y modernos, desde el P. Santos hasta el Sr. Sanpere y Miquel, atribuyen al Greco, no tiene, á mi entender, rasgo alguno que lo acredite. Tampoco le pertenece el insignificante cuadro, que en las mismas Salas Capitulares lleva su atribución y representa *Los dos Santos Juanes*, de pie, sobre un campo. (Núm. 77 del *Cat.* de Poleró.) Y mucho menos le corresponde el *Jesús*, que hay sobre la silla prioral de la Iglesia Vieja, y que D. José Quevedo, en su *Descripción del Escorial*, igualmente le asigna.

(2) El *San Francisco de Asís*, en la Catedral, altar de Jesús Nazareno, no es del Greco. Es una mala imitación, con firma en latín, peor todavía.

Presbiterio; muro de la epístola.

51 *La Natividad.*

2.ª época. 1600 á 1604.—1,21.—Circular. Firmado. V. pág. 311.

Presbiterio; muro del evangelio.

52 *La Anunciación.*

2.ª época. 1600 á 1604.—1,21.—Circular. Firmado. V. pág. 311.

Jerez de la Frontera (Cádiz). D. GUALTERIO J. BUCK.

53 *El Espolio.*

1.ª época. 1579 á 1584.—1,33 × 1,65.—V. página 189; lám. 31. Núm. 10 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

— D. RAMÓN DÍAZ.

54 *Jesús crucificado.*

Última época. 1604 á 1614.—0,94 × 0,59 —Firmado. Semejante al reproducido, lám. 92.

Logroño. INSTITUTO GENERAL Y TÉCNICO.

55 *San Francisco de Asís.*

Última época. 1604 á 1614.—1,28 × 1,02.—Firmado. Deteriorado y con caracteres dudosos. Semejante al reproducido, lám. 102. Procede de un Convento de la provincia. Figuró en la *Exposición del Greco*, Madrid, 1902, con el núm. 62, aunque no en el *Catálogo* de la misma.

Madrid. MUSEO DEL PRADO.

56 *La Anunciación.* (Núm. 2124 *a*.)

1.ª época. 1577 á 1580.—0,26 × 0,19.—Tabla. V. pág. 156; lám. 9.

57 *La Trinidad.* (Núm. 239.)

1.ª época. 1577 á 1579.—3 × 1,79.—V. pág. 141; lám. 18. Comprado por Fernando VII al escultor de cámara D. Valeriano Salvatierra, en 1832. Se cita en el Museo por primera vez en el *Catálogo*, de 1843, con el núm. 375 y bajo el título de *Jesucristo difunto.*

58 *El Entierro del Conde de Orgáz.* Parte baja. (Núm. 2124 *o.*)

Última época.—1,89 × 2,47.—Atribuído. Tal vez de Jorge Manuel, con retoques del Greco. V. página 286; lám. 37. Núm. 15 (en la Antesala á la Sala de pinturas reservadas) del *Cat. de la R. Acad. de San Fernando*, Madrid, 1824.

59 *El Bautismo de Cristo.* (Núm. 2124 *c.*)

2.ª época. 1584 á 1594.—3,50 × 1,44.—Firmado. V. pág. 293; lám. 38.

60 *Jesús en la Cruz.* (Núm. 2124.)

2.ª época. 1584 á 1594.—3,12 × 1,69.—Firmado. V. pág. 293; lám. 39. Procede del Museo Nacional de la Trinidad. Núm. 1141 del *Cat. provisional...*, por D. G. Cruzada Villamil, Madrid, 1865.

61 *La Resurrección.* (Núm. 2124 *m.*)

2.ª época. 1584 á 1594.—2,75 × 1,27.—Firmado. V. pág. 293; lám. 49. Ponz (t. 5, p. 24) y Cean citan una *Resurrección* en el camarín de N.ª S.ª de Atocha. Procede del Museo Nacional de la Trinidad. Número 1319 del *Cat.* citado.

62 *San Benito.* (Núm. 2124 *e.*)

2.ª época. 1584 á 1594.—1,16 × 0,76.—V. página 299; lám. 43. Procede del Museo Nacional de la Trinidad. Núm. 446 del *Cat.* citado, donde se le llama *San Basilio, obispo.*

63 *La Sagrada Familia.* (Núm. 2124 *b.*)

2.ª época. 1594 á 1604.—1,07 × 0,69.—V. página 332; lám. 55.

64 *La Virgen.* (Núm. 2124 *p.*)

2.ª época. 1594 á 1604.—0,53 × 0,40.—V. lám. 86. La firma, rehecha malamente en la restauración.

65 *San Juan Evangelista y San Francisco de Asís.* (Núm. 2124 *ñ.*)

2.ª época. 1594 á 1604.—0,64 × 0,50.—V. página 370; lám. 89. Restauración en rostros, manos y fondo. Muy dudoso. Parece más bien obra del taller. Desde 1884 á 1902, estuvo prestado en la Casa de Salud del Rosario, de Madrid. De allí fué vendido ó sustraído. Pudo recuperarse casualmente. Procede del Museo Nacional de la Trinidad. Núm. 169 del *Cat.* citado.

66 *San Antonio de Padua.* (Núm. 2124 *h.*)

2.ª época. 1594 á 1604.—1,04 × 0,79.—Firmado. V. págs. 19 y nota y 377; lám. 103. Prestado, desde 1884 á 1902, en la Capilla del Seminario de Lugo. Procede del Museo Nacional de la Trinidad. Número 452 del *Cat.* citado.

67 *La Pentecostés.* (Núm. 2124 *ll.*)

Última época. 1604 á 1614.—2,75 × 1,27.—La firma, rehecha equivocadamente en la restauración. V. pág. 354; lám. 65. Prestado, desde 1884 á 1902, en el Gremio de fabricantes de Sabadell. Procede del Museo Nacional de la Trinidad. Núm. 1138 del *Cat.* citado.

68 *San Bernardino de Sena.* (Núm. 2124 *n.*)

Última época. 1604 á 1614.—2,69 × 1,44.—Firmado. V. pág. 378; lám. 90. Pintado en lienzo de manteles. Vino del Instituto de Toledo, en 1902, con motivo de la *Exposición del Greco.*

69 *Un apóstol.* (Núm. 247.)

2.ª época. 1594 á 1604.—0,70 × 0,56.—Busto de tamaño natural. La mano izquierda, sobre un infolio cerrado. El *Catálogo* del Prado lo llama *San Pablo* y dice que decoraba el antiguo Alcázar y Palacio de Madrid en 1734. Se cita por vez primera en el *Cat.* de 1858, con el núm. 1847.

70 *Cristo abrazado á la Cruz.* (Núm. 2124 *f.*)

2.ª época. 1594 á 1604.—1,08 × 0,88.—Firmado. Semejante al reproducido, lám. 33, aunque muy inferior. Prestado, desde 1884 á 1902, en la Universidad de Zaragoza.

71 *San Francisco de Asís.* (Núm. 2124 *l.*)

Última época. 1604 á 1614.—1,52 × 1,13.—Firmado y de poco mérito. Semejante al reproducido, lám. 102. Prestado, desde 1884 á 1902, en el Consejo de Estado. Procede del Museo Nacional de la Trinidad. Núm. 171 del *Cat.* citado.

72 *Retrato de un caballero con la mano al pecho.* (Núm. 242.)

1.ª época. 1577 á 1584.—0,81 × 0,66.—Firmado con mayúsculas. V. pág. 398; lám. 109.

73 *Retrato de un médico.* (Núm. 240.)

1.ª época. 1577 á 1584.—0,93 × 0,79.—Firmado. V. pág. 400; lám. 110. Tal vez es este el primer cuadro del Greco en el Museo del Prado, pues debe corresponder al núm. 396 *Portrait d'homme avec un livre à la main*, único que se halla en la *Notice des tableaux exposés jusqu'à présent dans le Musée Royal de Peinture au Prado.* Madrid, 1823. El núm. 141 dice: *Ecole du Grec. Portrait inconnu.*

74 *Retrato de un caballero desconocido.* (Número 238.)

2.ª época. 1584 á 1594.—0,46 × 0,43.—Firmado. V. pág. 403; lám. 111.

75 *Retrato de un caballero desconocido.* (Número 246.)

2.ª época. 1584 á 1594.—0,66 × 0,55.—V. página 407; lám. 113.

76 *Retrato de Rodrigo Vázquez.* (Núm. 241.)

2.ª época. 1594 á 1604.—0,62 × 0,42.—V. página 407; lám. 114.

77 *Retrato de un caballero desconocido.* (Número 244.)

Última época. 1604 á 1614.—0,65 × 0,49.—Firmado. V. pág. 429; lám. 122.

78 *Retrato de un caballero desconocido.* (Número 243.)

Última época. 1604 á 1614.—0,64 × 0,51.—Firmado. V. pág. 429; lám. 123.

79 *Retrato de un caballero desconocido.* (Número 245.)

Última época. 1604 á 1614.—0,70 × 0,62.—V. página 429; lám. 124.—Ponz, en su *Viaje*, hablando del Palacio de la Quinta, en el Real Sitio del Pardo, dice: «Entre los retratos hay seis ú ocho originales de Dominico Greco...», t. 6, p. 163. Tal vez son estos mismos, venidos luego al Museo. También, al hablar del Palacio del Retiro, dice: «En dos galerías, que cercan parte de la Real habitación, está colocada gran porción de retratos... hay originales del Greco...», t. 6, p. 126. Esto último repite Cean: «Buen Retiro. Algunos retratos de reyes y personajes en dos galerías.» Probablemente, son los mismos que figuran ya en el inventario de Palacio, de 1666, á la muerte de Felipe IV.—En la *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Rey nuestro Señor sita en el Prado de esta Corte*, Madrid, 1828, todavía no se cita más que uno, con el núm. 483: *Retrato de hombre con barba y cabellos canosos ves-*

tido de negro. En el *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura...*, por D. Pedro de Madrazo, 1.ª edición, Madrid, 1843, aparecen ya los ocho retratos con los núms. 373, 763, 1134, 1136, 1149, 1150, 1153 y 1154. Y se atribuye también al Greco, con el núm. 528, el «*Retrato...* de un caballero armado, con gorguera y cadena de oro», que hoy lleva el número 421 y pasa por de Tintoretto (1).

Madrid. Convento de las Salesas Nuevas (San Bernardo, 82). En clausura.

80 *La Oración del Huerto.*

Última época. 1604 á 1614.—1,02 × 1,31.—La mitad izquierda guarda bastante analogía con el reproducido, lám. 65 *bis*. Deteriorado y malos repintes. Lo mejor que queda es el ángel, parte de los apóstoles y el grupo de gente armada. Ponz (t. 5, p. 50) cita una *Oración del Huerto* en el antecamarín de la Capilla de Capocavana, en la Iglesia de Recoletos. Cean lo repite.

81 *Jesús crucificado.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,84 × 1,10.—Cortado por arriba y por abajo y maltratado. Inscripción en las tres lenguas. Análogo, aunque más violento, al reproducido, lám. 53, pero sin los donantes.

— Condesas de Añover y Castañeda (Mayor, 2).

82 *Un evangelista.*

Última época. 1604 á 1614.—0,68 × 0,52.—Firmado. V. lám. 72 *bis*. Semejante al *San Simón* (Núm. 154) del Apostolado del marqués de San Feliz, Oviedo.

---

(1) El núm. 2124 *d*, *San Basilio*, es copia antigua del *San Eugenio* del Escorial (núm. 42), con un fondo de paisaje y episodios de la vida del Santo, sin la menor relación con el estilo del Greco. El núm. 2124 *g*, *San Francisco en éxtasis*, es también una copia, pero más insignificante que la anterior.

83 *Paisaje de Toledo.*

Última época. 1604 á 1614.—1,21 × 1,06.—Firmado. V. pág. 451; lám. 137. Ponz (t. 5, p. 50) y Cean citan un *Paisaje de Toledo* en el antecamarín de la Capilla de Capocavana en la Iglesia de Recoletos.

Madrid. Conde de Arcentales (Almagro, 5).

84 *La Virgen.* (¿Fragmento?)

1.ª época. 1577 á 1584.—0,62 × 0,42.—Busto de tamaño natural, con las manos cruzadas sobre el pecho. Toca blanca, pelo rubio, manto verde. Algo barrido. Procede del marqués de Cubas.

— Marqués del Arco (Trujillos, 5).

85 *San Jerónimo.*

Última época. 1604 á 1614.—1,07 × 0,87.—V. página 96. Semejante á los reproducidos, láms. 10 y 10 *bis*. Adquirido en el comercio, hacia mediados del siglo pasado.

86 *La Adoración de los Pastores.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,09 × 0,63.—Parece un término medio entre las *Adoraciones*, láms. 23 y 63. Semejante á la que ocupa el ático del Retablo de Santo Domingo el Antiguo. La inscripción de la filacteria de los ángeles, en latín. Adquirido en el comercio, como el anterior.

— D. Aureliano de Beruete (Génova, 15).

87 *Jesús echando del Templo á los mercaderes.*

Transición de Italia á España. 1575 á 1577.—0,41 × 0,52.—V. pág. 81; lám. 8. Núm. 75 del *Catalogue of the Exhibition of the Works of Spanish Painters, Art Gallery of the Corporation of London*, 1901. Núm. 5 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902. V. p. 80 la cita del pequeño boceto de que habla Cook. Ponz

(t. 5, p. 63) y Cean mencionan que en la Sacristía de San Sebastián «el quadro de Jesu Christo arrojando del Templo á los mercaderes es de Dominico Greco». Adquirido, en 1899, en la venta verificada en Madrid de la Galería de cuadros de los Sres. Vest-Servert, que procedían, en su mayoría, según el *Catálogo*, de la colección del infante D. Antonio de Borbón.

88 *Cristo abrazado á la Cruz.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,06 × 0,69.—Firmado. V. pág. 190; láms. 33 y 33 *a*. Núm. 3 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902. Adquirido, en 1897, del anticuario D. M. Borondo (Madrid, Plaza de Isabel II).

89 *¿Retrato del Greco?*

2.ª época. 1594 á 1604.—0,59 × 0,46.—Firmado. V. págs. 36 y 417; lám. 117. Núm. 4 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902. Adquirido, en 1892, al anticuario Sr. Arteche (Madrid, Carrera de San Jerónimo). Procede de la galería del marqués de Heredia, donde pasaba por autoretrato del pintor.

90 *Retrato del Cardenal D. Gaspar de Quiroga.*

2.ª época. 1594 á 1604.—0,64 × 0,51.—V. página 411; lám. 120. Adquirido del marqués de la Vega Inclán; y antes, del anticuario Sr. Lafora (Madrid, Carrera de San Jerónimo). Procede del Convento de Santa Úrsula de Toledo.

91 *Un apóstol.* (Boceto de uno de los de la Sacristía de la Catedral de Toledo.)

0,35 × 0,25.—Semejante al reproducido, lám. 82. Adquirido al anticuario Sr. Arteche. Procede de Toledo, como los núms. 21, 22, 28, 29, 35 y 132.

Madrid. D. PABLO BOSCH (Serrano, 61).

92 *La Coronación de la Virgen.*

2.ª época. 1594 á 1604.—0,98 × 1,01.—Firmado.

V. pág. 330; lám. 57. Núm. 14 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902. Adquirido del anticuario Sr. Borondo.

93 *Retrato de un fraile.*

Última época. 1604 á 1614.—0,35 × 0,25.—V. página 438; lám. 129. Núm. 52 del *Catalogue of the Exhibition of the Works of Spanish Painters, Art Gallery of the Corporation of London*, 1901. Núm. 15 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

Madrid. D. César Cabañas (Atocha, 23).

94 *San Juan Evangelista.*

2.ª época. 1594 á 1604.—0,90 × 0,77.—Restaurado. Semejante al reproducido, lám. 76, aunque distinto modelo.

— Marqués de Casa Torres (Ventura Rodríguez, 5).

95 *Retrato de Fray Hortensio Félix Paravicino.*

Última época. 1604 á 1609.—0,63 × 0,52.—V. página 439; lám. 130. Adquirido del marqués de la Vega Inclán, quien lo adquirió en Sevilla, procedente de la colección de D. M. Urzáiz.

— Herederos del Marqués de Castro Serna (Cuesta de la Vega, 3).

96 *San Jerónimo.*

2.ª época. 1584 á 1594.—0,64 × 0,54.—V. página 97; lám. 10 *bis*. Núm. 55 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

97 *San Francisco de Asís.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,03 × 0,86.—Firmado. V. pág. 377; lám. 100. Núm. 53 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

98 *San Pablo.*

Última época. 1604 á 1614.—1,04 × 0,81.—Repintes en cabeza, espada é inscripción griega del papel. Semejante al reproducido, lám. 84. Núm. 54 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

99 *San Francisco de Asís.*

Última época. 1604 á 1614.—1,10 × 0,64.—Firmado. De caracteres dudosos. Semejante al reproducido, lám. 102. Núm. 52 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902. Todos adquiridos en el comercio por el conde de Adanero, á mediados del siglo pasado.

Madrid. Marqués de Cerralbo (Ventura Rodríguez, 2).

100 *San Francisco de Asís.*

Última época. 1604 á 1614.—1,93 × 1,48.—Firmado. V. pág. 374; lám. 94. Pintado en lienzo de manteles. Núm. 57 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

— D. José Cintora (Pez, 18).

101 *San Francisco de Asís.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,22 × 1,04.—Firmado. Semejante á los reproducidos, láms. 96 y 97. Con la restauración, que es muy grande, ha desaparecido el principio de la firma.

— D. Cristóbal Ferríz (Ponzano, 2).

102 *La Magdalena.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,05 × 0,80.—Retocada y enteramente barrida; le faltan todas las veladuras. El paisaje, parte del cielo, del rostro y de la mano y brazo derechos acusan autenticidad. Adquirido en el comercio. Núm. 28 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

Madrid. D. Rafael García (Duque de Alba, 13).

103 *La Verónica.*

Ultima época. 1604 á 1614.—0,102 × 0,79.—Semejante al cuadro del mismo asunto que posee, en Buenos Aires, D. M. Casado del Alisal. (Núm. 356). La factura del cuello blanco, del sudario y de la mano izquierda, hacen pensar en el Greco. El resto parece más bien una obra de su taller. Procede de la casa del marqués de Valmar, en Deva. Adquirido del marqués de Faura.

104 *San Andrés.*

1,08 × 0,64.—Figura de cuerpo entero; apoyado con el brazo izquierdo en el aspa. Paisaje y silueta de Toledo. Estuvo convertido en un *San Juan Evangelista.* Con durezas por las restauraciones.

— D. Mariano Hernando (Fuencarral, 45).

105 *Escena de género.*

¿Ultima época. 1604 á 1614?—0,66 × 0,98.—Réplica de los reproducidos, láms. 12 y 12 *bis.* Muy ligera de factura y sin modelado.

106 *La Adoración de los Pastores.*

Ultima época. 1604 á 1614.—1,45 × 1,12.—Semejante al reproducido, lám. 63. Absolutamente deshecho y perdido por malos repintes. Sólo queda algún pequeño resto sano en las telas, así como los carmines característicos en la mano izquierda del ángel, el pie de San José y la cabeza del asno. Lleva en blanco el núm. 684.

— Herederos de D. Juan de Ibarra (Caballero de Gracia, 34).

107 *Jesús bendiciendo.*

2.ª época. 1594 á 1604.—0,720 × 0,545.—Firmado

con iniciales. V. págs. 368, 69; lám. 85 *bis*. Figura en el texto como perteneciente al Sr. Castillo y vendido al extranjero.

Madrid. D. Juan Lafora (Carrera de San Jerónimo, 51).

108 *La Anunciación.*

Ultima época. 1604 á 1614.—0,82 × 0,64.—Semejante al reproducido, lám. 60 *bis*. Procede de la Iglesia de Ventas con Peña Aguilera (Toledo).

— D. José Lázaro Galdeano (Fomento, 7).

109 *San Francisco de Asís.*

¿1.ª época. 1577 á 1586?—0,91 × 0,59.—V. lám. 98. Puede ofrecer dudas por su corrección y por su técnica. Procede de la colección del Sr. Portilla, y antes, de Toledo. Adquirido á D. Rafael García.

— D.ª María del Carmen Mendieta (Mayor, 85).

110 *Santiago.*

2.ª época. 1584 á 1594.—0,43 × 0,37.—V. página 299; lám. 42. Núm. 9 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902, con el título de *San Roque*.

111 *San Francisco de Asís.*

2.ª época. 1594 á 1604.—0,43 × 0,37.—Firmado. Muy restaurado. Análogo al reproducido, lám. 99. Núm. 8 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

— D. Julián Mengs (Serrano, 46).

112 *Cristo abrazado á la Cruz.*

2.ª época.—0,67 × 0,50—Firmado. Análogo al reproducido, lám. 33. Enteramente barrido y restaurado. Procede de Jaén. Núm. 29 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

Madrid. D.ª María Montejo (Villanueva, 17).

113 *San Jerónimo.*

2.ª época. 1584 á 1594.—2,15 × 1,20.—Firmado. Añadido por arriba, por abajo y por la derecha. El lienzo antiguo mide: 1,73 × 1,11. Muy perdidas las veladuras. V. lám. 71. Núm. 43 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902, con el título de *San Francisco.*

— D. Segismundo Moret y Quintana (Génova, 15).

114 *San Francisco de Asís.*

2.ª época. 1584 á 1594.—1,40 × 1,03.—La firma, mal restablecida por restauraciones. V. pág. 377; lám. 101. Procede de la colección del marqués de Remisa. Núm. 2 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

— D. Luis Navas (Núñez de Arce, 7 y 9).

115 *La Asunción de la Virgen.*

Ultima época. 1604 á 1614.—1,08 × 0,82.—V. página 351; lám. 62. Procede de Cádiz; anticuario Sr. Borondo, Madrid; marqués de Casa Torres; marqués de la Vega Inclán. Núm. 18 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

116 *Escena de género.*

2.ª época. 1584 á 1594.—0,66 × 0,94.—Réplica de los reproducidos, láms. 12 y 12 *bis*. Restaurado. Lleva por detrás esta nota: «S Marin 2º del | Real Mu ... | S. M lo..... | ro 1853 | Dia 21 Mayo | 1853-S Marin.» Adquirido del anticuario D. Rafael García. Procede de la provincia de Toledo.

— D. Ezequiel Ordóñez (Goya, 6).

117 *San Francisco de Asís.*

Ultima época. 1604 á 1614.—0,62 × 0,51.—Semejante al reproducido, lám. 101. Bastante deshecho

por restauraciones. Núm. 42 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

Madrid. D. Guillermo de Osma (Fortuny, 17).

118 *Alegoría de la vida eremítica de los Camaldulenses.*

¿2.ª época. 1594 á 1604?—1,24 × 0,90.—Bosque con ermitas. Á los lados, en primer término San Benito y San Romualdo, y en medio de ellos, una cartela con un alusivo himno en latín.

— D. Ricardo Pascual de Quinto (Santa Teresa, 14).

119 *San Francisco de Asís.*

2.ª época. 1584 á 1594.—1,14 × 1,05.—V. pág. 376; lám. 97. Núm. 30 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

— Marquesa de Perinat (Prado, 28).

120 *San Pedro y San Pablo.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,23 × 0,92.—V. pág. 368; lám. 87. Perteneció á la vizcondesa de San Javier. Núm. 1 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

— Marqués de Pidal (Serrano, 14).

121 *San Francisco de Asís.*

2.ª época. 1684 á 1594.—1,09 × 0,84.—V. pág. 376; lám. 96. Firmado. Adquirido hacia 1858 por el primer marqués de Pidal, en la testamentaría del señor Dalborgo di Primo, Barón del Asilo, ministro de Dinamarca en España. Núm. 11 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

122 *¿San Buenaventura?*

¿1.ª época. 1576 á 1584?—1,03 × 0,84.—Todo ha sido rehecho sin carácter, excepto el rostro, que,

aunque barrido, queda más puro; los ojos, la nariz y, sobre todo, la oreja. La composición es propia del pintor; análoga á las láms. 10, 10 *bis*, 110, 128, 134 *bis* y 135. El modelo recuerda al *San Bernardino*, lám. 90. La misma procedencia que el anterior. Núm. 12 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

Madrid. D. ALEJANDRO PIDAL (Fernando el Santo, 22).

123 *La Anunciación.*

Ultima época. 1604 á 1614.—1,09 × 0,80.—Semejante al reproducido, lám. 60 *bis*. La misma procedencia que los dos anteriores.

124 *San Francisco de Asís.*

2.ª época. 1594 á 1604.—0,26 × 0,18.—Semejante al reproducido, lám. 102.

— D. FABRICIO POTESTAD (Serrano, 46).

125 *La Anunciación.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1 × 0,67.—Semejante al reproducido, lám. 60 *bis*. Adquirido en el comercio. Procedente de Toledo. Restaurada la mano derecha del ángel.

— D. LUCIANO PUIGDOLLERS Y VINADER (Góngora, 3).

126 *San Francisco de Asís.*

Ultima época. 1604 á 1614.—0,97 × 0,63.—Semejante al reproducido, lám. 94. Muy deshecho y perdido. Núm. 36 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

— D. JUAN ANGEL ROSILLO (Padilla, 1).

127 *San Francisco de Asís.*

Ultima época. 1604 á 1614.—0,46 × 0,35.—Firmado. Muy abundante en toques y perfiles rojizos. De pie; se ve hasta las rodillas; con calavera; capu-

cha puesta; y algo análogo en la composición al reproducido, lám. 95.

Madrid. D. Mauricio Salvatierra (Ferraz, 21).

128 *San Francisco de Asís.*

Ultima época. 1604 á 1614.—0,99 × 0,88.—V. página 376; lám. 99. Perteneció á D. F. Brieva. Procede del escultor de cámara D. V. Salvatierra. Núm. 38 del *Cat. Exp. Greco,* Madrid, 1902.

— D. Felipe Sanghen.

129 *Las Lágrimas de San Pedro.*

Ultima época. 1604 á 1614.—1 × 0,79.—Semejante al reproducido, lám. 69. Muy retocado y deshecho. Perteneció á D. José Suárez. Núm. 25 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

— Vizconde de San Javier (Serrano, 96).

130 *Santo Domingo.*

Ultima época. 1604 á 1614.—0,45 × 0,35.—Restaurado y barrido. Algo análogo al reproducido, lám. 105; pero mira á la derecha, está sin capucha y cortado por las rodillas.

— Conde de San Luis (Plaza de la Independencia, 3).

131 *La Resurrección de Cristo.*

2.ª época. 1584 á 1594.—1,03 × 0,51.—Semejante al reproducido, lám. 40. Muy restaurado.

— D. Juan Blas Sitges (San Joaquín, 2).

132 *Un apóstol.*

0,36 × 0,26.—Semejante al núm. 247 del Museo del Prado. Procede de D. F. Vañó, de Valencia. Pro-

bablemente formó colección con los núms. 21, 22, 28, 29, 35 y 91.

Madrid. D. José Suárez (Turco, 7).

133 *San Francisco de Asís.*

Ultima época. 1604 á 1614.—0,455 × 0,345.—Firmado. Rehecho y con caracteres dudosos. Núm. 49 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

— Marqués de la Torrecilla (Peligros, 2).

134 *Retrato de un trinitario calzado.*

Ultima época. 1604 á 1614.—0,93 × 0,84.—Firmado. Alguna restauración, sobre todo en la mano derecha. V. pág. 443; lám. 132.

— Marqués de Urquijo (Alcalá, 49).

135 *Jesús crucificado.*

Ultima época. 1604 á 1614.—1,11 × 0,64.—Firmado. Restaurado y añadido por la parte baja. La inscripción, en las tres lenguas. Fondo, paisaje de Toledo. Análogo al reproducido, lám. 92.

136 *La Anunciación.*

¿1.ª época. 1576 á 1584?—2,44 × 2,09.—Retocado y barrido. Análogo al reproducido, lám. 41.

— Duque de Valencia (Evaristo San Miguel, 11).

137 *San Francisco de Asís.*

Ultima época. 1604 á 1614.—1,02 × 0,79.—Retocado y muy perdido. Dudoso. El nimbo, que no pone nunca el Greco á sus San Franciscos, añadido posteriormente. En su disposición, al que más se acerca es al reproducido, lám. 90, pero sin calavera, y con la mano levantada en vez de baja. Núm. 60 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

Madrid. D. José Eduardo Valle (Sal, 2).

138 *La Curación del Ciego.*

¿2.ª época. 1584 á 1594?—1,16 × 1,44.—V. pág. 73; lám. 5 *bis*.

— D. Clemente de Velasco (Cervantes, 30).

139 *San Francisco de Asís.*

2.ª época. 1594 á 1604.—0,93 × 0,74.—Firmado. Semejante al reproducido, lám. 101. Núm. 47 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

— Marqués de Villatoya (San Marcos, 45).

140 *El Espolio.*

¿2.ª época. 1594 á 1604?—0,82 × 0,62.—Semejante á los reproducidos, láms. 27, 28, 29 y 30. Varían algunos modelos; se ve más tierra por la parte inferior, y el cielo azul se prolonga, á derecha é izquierda de la figura, hasta la mitad del cuadro. Adquirido al Sr. D. Xavier Laffitte.

Marratxi (Mallorca). Señores de Verí.

141 *El Espolio.* *

1,40 × 1,65.—Tal vez, análogo al reproducido, lám. 31.

Medinaceli (Soria). Capilla del Palacio ducal.

142 *La Oración del Huerto.* **

1,75 × 1,10.—Firmado. Análogo al reproducido, lám. 65 *bis*.

Monforte (Lugo). Colegio de la Compañía. Celda rectoral.

143 *San Francisco de Asís.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,53 × 0,97.—Firmado. Muy ligero de factura y muy reseco. Citado ya en

el testamento del fundador, el arzobispo de Sevilla D. Rodrigo de Castro (1523-1600). «Item mando que las imagenes que yo tengo e otra de *San Francisco*, que tiene una calavera en la mano y á los pies su compañero se pongan en los altares que se hicieren en la iglesia y capilla de dicho Colegio...» *Galicia*, por M. Murguía. Barcelona, 1888, p. 1.053. Semejante al reproducido, lám. 102.

Móstoles (Madrid). IGLESIA PARROQUIAL.

144 *La Santa Faz.*

2.ª época. 1594 á 1604.—0,68 × 0,52.—Restaurado, añadido, sucio y deteriorado. Citado por Ponz, t. 7, p. 4. V. lám. 92 *bis*. Es el mismo modelo del *Jesús*, lám. 85 *bis*.

Olot (Gerona). IGLESIA PARROQUIAL. Sala de Conferencias de San Vicente de Paul.

145 *Cristo abrazado á la Cruz.* **

0,95 × 0,80.—Firmado. Semejante al reproducido, lám. 33. Reproducido en el núm. 89 de *Pel y Ploma*, Barcelona, 1903.

Oviedo. MARQUÉS DE SAN FELÍZ (Plaza de Daoiz y Velarde).

Apostolado: **

146 *San Pedro.*
147 *San Pablo.*
148 *San Andrés.*
149 *Santiago.*
150 *San Juan.*
151 *San Felipe.*
152 *San Bartolomé.*
153 *San Mateo.*

154 *Santo Tomás.*
155 *Santiago el Menor.*
156 *San Simón.*
157 *San Tadeo.*

Ultima época. 1604 á 1614.—0,700 × 0,525.—Llevan rótulos, tal vez de la época. Desiguales en factura; parecen los superiores *San Pablo* y *San Simón.* Casi todos ellos repiten con gran analogía los modelos y composición del *Apostolado* reproducido, láms. 73 á 84. Sólo tres cambian por completo: *Santiago el Menor*, *San Bartolomé* y *San Simón.* Este último es réplica del reproducido, lám. 72 *bis.* Proceden del Convento de monjas de San Pelayo, en Oviedo, donde se hallaban en clausura, y fueron descubiertos, en 1900, por el pintor D. Luis Menéndez Pidal.

Palencia. Catedral. Sacristía.

158 *San Sebastián.*

1.ª época. 1577 á 1582.—1,92 × 1,48.—Firmado con mayúsculas de gran tamaño. Pintado en lienzo de manteles. V. pág. 156; lám. 26.

— D. Francisco Simón (San Juan, 22).

159 *San Francisco de Asís.* *

0,56 × 0,44.

Palmar (Murcia). Torre de Guil. Marqués de Villamantilla de Perales.

160 *La Magdalena.* *

0,73 × 0,52.— Análogo al reproducido, lám. 70 *bis.* La firma, en caracteres latinos, es muy sospechosa.

Pito (El) (Muros, Oviedo). D. EZEQUIEL SELGAS.

161 *La Asunción de la Virgen.*

Ultima época. 1604 á 1614.—1,10 × 0,60.—Semejante al reproducido, lám. 61.

Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). PALACIO DEL INFANTE D. ANTONIO DE ORLEANS.

162 *Laoconte.*

Ultima época. 1604 á 1614.—1,42 × 1,93.—V. página 357; lám. 67. Núm. 155 del *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes á la Galería de SS. AA. RR. los Serenísimos Señores Infantes de España, Duques de Montpensier*. Sevilla, 1866.

San Sebastián (Guipúzcoa). DOÑA DOLORES ALONSO.

163 *Cristo echando del Templo á los mercaderes.*

¿2.ª época. 1594 á 1604?—1,05 × 1,25.—Semejante al reproducido, lám. 8. Retocado, y perdido en la parte baja.

Sevilla. MUSEO PROVINCIAL. (Núm. 42.)

164 *Retrato de un pintor.*

Ultima época. 1604 á 1614.—0,81 × 0,56.—Firmado. V. págs. 29 y 430; lám. 125. Procede de la colección de los Infantes de España, duques de Montpensier, en el Palacio de San Telmo; núm. 153 del *Catálogo* de 1856. El mismo que figura con el «núm. 260: Portrait du Greco, 0,75 × 0,49» en la *Notice des tableaux de la Galerie espagnole exposés dans les Salles du Musée Royal au Louvre*. Paris, 1838. Allí lo describe Stirling *(Annals*, t. I, p. 285) en 1847, como *Retrato del pintor*.

Sevilla. D. Alberto Henke (Santo Tomás, 29).

Apostolado: *

165 *Jesús.*
166 *San Pedro.*
167 *San Pablo.*
168 *San Andrés.*
169 *Santiago.*
170 *San Juan.*
171 *San Felipe.*
172 *San Bartolomé.*
173 *San Mateo.*
174 *Santo Tomás.*
175 *Santiago el Menor.*
176 *San Simón.*
177 *San Tadeo.*

0,62 × 0,50.—Proceden de las galerías de los señores López Cepero y Cañaveral.

— D. Fernando López Cepero (Plaza de Alfaro, 7).

178 *El Salvador.* *

0,175 × 0,135.—Lienzo adherido á tabla. Reproduce el busto y la mano del Salvador del *Espolio.* Procede de la antigua galería López Cepero.

— Marqués de la Motilla (Cuna, 15). Oratorio.

179 *Jesús crucificado.* **

¿2,00 × 1,20?

— D. Antonio Sánchez Bedoya (Aguilas, 16).

180 *San Francisco de Asís.* *

1,09 × 0,93.

Sigüenza (Guadalajara). CATEDRAL. Sala Capitular.

181 *La Anunciación.*

Ultima época. 1604 á 1614.—1,52 × 0,99.—Semejante al reproducido, lám. 60.

Sitges (Barcelona). D. SANTIAGO RUSIÑOL. Cau Ferrat.

182 *Las Lágrimas de San Pedro.* *

1,10 × 0,88.—Semejante al reproducido, lám. 69. Procede de la colección de D. Pablo Bosch, Madrid, y antes, del comercio.

183 *La Magdalena.* *

1,05 × 0,93.—Semejante al reproducido, lám. 70 *bis*. La misma procedencia que el anterior.

184 *Santa Catalina.* **

1,00 × 0,77.—De medio cuerpo; mirando al cielo; la mano izquierda, al pecho, apoyando el codo en la rueda; en la mano derecha, una palma. Ésta, así como la corona que lleva en la cabeza, ¿serán añadidas? Parece barrido y desfigurado por repinte. Reproducido con el núm. 31 en *El Greco*, de Utrillo. Adquirido, en Madrid, del anticuario Sr. Borondo.

Titulcia ó Bayona de Tajuña (Madrid). IGLESIA PARROQUIAL. Altar mayor.

Lado bajo del evangelio.

185 *Jesús hablando con la Magdalena.*

1,66 × 1,02.

Lado alto del evangelio.

186 *El Angel apareciéndose á la Magdalena.*

1,66 × 1,02.

Lado alto de la epístola.

187 *Jesús apareciéndose á la Magdalena.*

1,66 × 1,02.

Ático.

188 *La asunción de la Magdalena.*

¿1,66 × 1,02?

Centro del cornisamento del primer cuerpo.

189 *La Santa Faz.*

¿0,50 × 0,75?—Última época. 1604 á 1614.—Véase pág. 353.

Toledo. Biblioteca provincial.

190 *Retrato de D. Diego Covarrubias y Leiva.*

Última época. 1604 á 1614.—0,68 × 0,56.—V. página 444; lám. 134. Firmado. El marqués de la Vega Inclán acaba de adquirir, procedente de Segovia, y del marqués de Lozoya, el original, que, con toda verosimilitud, debió servir al Greco para hacer este retrato; pues, como ya se dijo, lo probable es que no tuviera ocasión de conocer al personaje. Se trata de una excelente efigie de D. Diego, al parecer, del natural, cuando éste contaba 62 años, si no miente la inscripción: *Etatis sue* (sic) *62*, que lleva en alto. Habiendo nacido Covarrubias en 1512, corresponde, pues, al año de 1574, es decir, cuando no hay todavía indicios de que estuviese en España el Greco, quien se ajusta tan escrupulosamente y con tal exactitud á este modelo, desde las líneas generales y el tamaño de la figura hasta el último pormenor, que no puede decirse con entera verdad sino que lo *copia*. Y, sin embargo, ofrece el mayor interés observar de qué suerte la técnica peculiar y la inconfundible interpretación personal de los rasgos espirituales hacen de su retrato una obra nueva, ente-

ramente distinta de la que le sirvió de molde y de patrón, no ya de guía. El estilo de ésta recuerda en parte á Alonso Sánchez Coello, quien, precisamente en 1574, pintaba el retablo y la cortina del Espinar, con permiso de D. Diego Covarrubias, obispo de Segovia.

191 *Retrato de Antonio Covarrubias y Leiva.*

Última época. 1604 á 1614.—0,68 × 0,56.—V. página 444; lám. 133. Firmado.

Toledo. MUSEO PROVINCIAL.

Apostolado:

192 *San Pedro.*
193 *San Andrés.*
194 *Santiago.*
195 *San Juan.*
196 *San Mateo.*
197 *San Tadeo.*
198 *Santo Tomás.*
199 *Santiago el Menor.*
200 *San Simón.*
201 *San Felipe.*
202 *San Bartolomé.*
203 *San Pablo.*
204 *Jesús.*

Última época. 1604 á 1614.—0,99 × 0,79.—Muy resecos y maltratados. V. pág. 366; láms. 73 á 85. Proceden de la Iglesia de San Pedro Mártir, de la misma ciudad.

205 *Vista y plano de Toledo* (Núm. 436).

Última época. 1604 á 1614.—1,35 × 2,28.—V. página 451; láms. 138 y 138 *a*.

206 *Jesús crucificado* (Núm. 437).

¿Última época. 1604 á 1614?—0,80 × 0,60.—Bastante estropeado.

207 *Retrato de Antonio Covarrubias* (Núm. 435).

2.ª época. 1594 á 1604.—0,66 × 0,52.—V. página 437; lám. 116.

208 *Retrato del V. M. Juan de Avila* (Núm. 438).

2.ª época. 1594 á 1604.—0,75 × 0,61.—V. página 432; lám. 126.

209 *Retrato de D. Diego Covarrubias.* (Cabeza.) (Núm. 440.)

0,33 × 0,27.—Muy pasado, y viéndose toda la imprimación rojiza. Flojo de expresión. V. lámina 116 *bis*.

Toledo. Catedral. Sacristía.

210 *El Espolio.*

1.ª época. 1579.—2,85 × 1,73.—V. cap. V; página 159; lám. 27.

Apostolado:

211 *Jesús.*
212 *San Pedro.*
213 *San Pablo.*
214 *San Andrés.*
215 *Santiago.*
216 *San Juan.*
217 *San Felipe.*
218 *San Bartolomé.*
219 *Santo Tomás.*
220 *San Mateo.*
221 *Santiago el Menor.*

222 *San Tadeo.*

223 *San Simón.*

Fin de la 2.ª época y principios de la última. 1602 á 1606.—0,98 × 0,78.—Muy resecos. V. página 451. La composición y modelos de la mayor parte son análogos á los reproducidos, láms. 73 á 85. Algunos varían, como, por ejemplo, el *Santiago*, que es el mejor, tal vez, de la colección, y lleva un libro abierto con la miniatura de la Virgen. La *Virgen* que acompaña al *Apostolado*, no es auténtica.

Vestuario.

224 *San Francisco de Asís.*

0,83 × 0,58.—Semejante al reproducido, lám. 102.

Tesoro.

225 *Santo Domingo.*

1,20 × 0,95.—Semejante al reproducido, lámina 104 (1).

Sacristía de la Capilla de San Pedro.

226 *Las Lágrimas de San Pedro.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,00 × 0,96.—Semejante al reproducido, lám. 69. V. pág. 364 (2).

Toledo. Hospitalillo de Santa Ana. Altar mayor.

227 *Sagrada Familia.*

2.ª época. 1584 á 1604.—1,60 × 1,00.—V. pág. 331.

---

(1) El *San Francisco*, que hay en el Tesoro, no es original, á pesar de la firma.

(2) La *Dolorosa*, que algunas Guías citan como del Greco, en la Sacristía de la Capilla de Reyes Nuevos, nada tiene que ver con el pintor.

Toledo. CONVENTO DE CAPUCHINAS. En clausura.

228 *San Francisco de Asís.*

Último tiempo. 1604 á 1614.—0,49 × 0,41.—Semejante al reproducido, lám. 99. Parece firmado en el ángulo bajo derecho. Deteriorado. Se ve mucho la imprimación roja.

— CONVENTO DE SANTO DOMINGO EL ANTIGUO. Altar mayor.

Cuerpo bajo, lado de la epístola.

229 *San Juan Evangelista.*

1.ª época. 1577 á 1579.—2,05 × 0,78.—V. página 147; láms. 20, 20*a* y 21.

Cuerpo bajo, lado del evangelio.

230 *San Juan Bautista.*

1.ª época. 1577 á 1579.—2,05 × 0,78.—V. página 148; lám. 22.

Centro del entablamento, bajo el ático.

231 *La Santa Faz.*

1.ª época. 1577 á 1579.—0,75 × 0,55.—Óvalo. V. pág. 158. Semejante al reproducido, lám. 92 *bis.*

Ático.

232 *La Adoración de los Pastores.*

2.ª época. 1594 á 1604.—3,00 × 1,80.—V. páginas 342 y 352.

Crucero. Altar lateral del evangelio.

233 *La Adoración de los Pastores.*

1.ª época. 1577 á 1579.—1,90 × 1,22.—V. pág. 151; lám. 23.

Crucero. Altar lateral de la epístola.

234 *La Resurrección.*

1.ª época. 1577 á 1579.—1,90 × 1,22.—V. pág. 153; láms. 24 y 24 *a*.

En clausura.

235 *La Verónica.*

1.ª época. 1579 á 1584.—1,00 × 0,75.—V. pág. 191; lám. 34. Estuvo hasta hace poco colgado en el muro norte de la nave de la Iglesia.

Toledo. COLEGIO DE DONCELLAS, Ó DE LOS REMEDIOS.

236 *San Francisco de Asís.*

Ultima época. 1604 á 1614.—1,93 × 1,26.—Firmado. V. pág. 377; lám. 102.

Sacristía.

237 *Jesús crucificado.*

0,65 × 0,30.—Caracteres dudosos.

238 *San Francisco de Asís.*

Ultimo tiempo. 1604 á 1614.—1,89 × 1,22.—Semejante al reproducido, lám. 102. Añadido por la izquierda y parte alta, con un árbol, un loro y parte del lego. Núm. 41 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

— CAPILLA DE SAN JOSÉ. Altar mayor. En el centro.

239 *San José con el Niño Jesús.*

2.ª época. 1597 á 1599.—2,89 × 1,47.—Firmado. Semejante al reproducido, lám. 44. V. pág. 301. Reproducido en *El Greco* de M. Utrillo.

Altar mayor. Ático.

240 *La Coronación de la Virgen.*

2.ª época. 1597 á 1599.—¿1,40 × 1,47?—V. página 302; lám. 44 *bis*.

Altar lateral de la epístola.

241 *La Virgen con Santa Inés y ¿Santa Tecla?*

2.ª época. 1597 á 1599.—1,91 × 0,98.—Firmado con iniciales. V. pág. 303; láms. 45, 45 *a* y 45 *b*.

Altar lateral del evangelio.

242 *San Martín.*

2.ª época. 1597 á 1599.—1,91 × 0,98.—Firmado. V. pág. 304; lám. 46.

Muro de la epístola.

243 *San Francisco de Asís.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,04 × 0,80.—Firmado. De más de medio cuerpo, con capucha, y las manos en alto, como el reproducido, lám. 95, pero con calavera, como el de las láms. 96 y 97 (1).

Toledo. HOSPITAL DE SAN JUAN BAUTISTA, Ó DE TAVERA. Iglesia. Crucero.

Altar lateral de la epístola.

244 *El Bautismo de Cristo.*

Ultima época. 1609 á 1614.—4,12 × 1,95.—V. página 343; lám. 59.

Ático del mismo altar.

245 *Las Lágrimas de San Pedro.*

¿1,10 × 0,95?—Semejante al reproducido, lám. 69. V. pág. 338.

---

(1) En la Sacristía, sobre la puerta, hay un cuadro que representa, de medio cuerpo, á un clérigo muerto, con bonete en la cabeza y descansando sobre la almohada. Tiene todos los caracteres de ser una mala copia de un perdido original del Greco, retrato, tal vez, del capellán Martín Ramírez, sobrino del fundador, y quien encargó las pinturas.

Ático del altar lateral del evangelio.

246 *La Sagrada Familia.*

2.ª época. 1594 á 1604.—¿1,10 × 0,95?—V. páginas 331 y 339.

Presbiterio, muro de la epístola.

247 *Retrato del Cardenal Tavera.*

Ultima época. 1609 á 1614.—1,10 × 0,88.—Firmado. V. pág. 446; lám. 135.

Presbiterio, muro del evangelio.

248 *San Francisco de Asís.*

Ultima época. 1609 á 1614.—1 × 0,85.—Análogo al reproducido, lám. 101 (1).

Toledo. IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA.

Crucero, brazo de la epístola.

249 *San Juan Bautista y San Juan Evangelista.*

2.ª época. 1524 á 1604.—1,09 × 0,85.—Firmado. V. pág. 370; lám. 88 (2).

— IGLESIA DE SANTA LEOCADIA. Primer altar en la nave del evangelio.

250 *El Espolio.*

2.ª época. 1584 á 1594.—1,86 × 1,26.—V. pág. 189.

Ático del mismo altar.

251 *La Verónica.*

2.ª época. 1584 á 1594.—0,80 × 0,70.—Semejante al reproducido, lám. 34.

---

(1) Un *Espolio*, en la Sacristía, que algunos libros y guías citan como del Greco, no tiene nada que ver con el autor.

(2) Una *Magdalena*, que se atribuye al Greco (Capilla 2.ª, lado del evangelio), no es auténtica.

Toledo. Iglesia de la Magdalena. Sacristía.

252 *San José con el Niño Jesús.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,13 × 0,58.—V. lám. 44. Reseco y maltratado.

— Iglesia de San Nicolás. Altar de Santa Bárbara.

253 *San Francisco de Asís.*

2.ª época. 1584 á 1594.—1,25 × 0,44.—V. pág. 373.

254 *San Agustín.*

2.ª época. 1584 á 1594.—1,25 × 0,44.—V. pág. 373.

255 *¿El Salvador?*

2.ª época. 1584 á 1594.—1,25 × 0,70.

Los tres son flojos y con caracteres poco decididos. Tal vez son obra del taller.

Sacristía. (No expuestos al público.)

256 *Santo Domingo de Guzmán.*

Ultima época. 1604 á 1614.—1,10 × 0,65.—V. página 379; lám. 105.

257 *La Anunciación.*

Ultima época. 1604 á 1614.—1,11 × 0,64.—V. página 333; lám. 60.

258 *Jesús crucificado.*

Ultima época. 1604 á 1614.—0,63 × 0,36.—V. página 333; lám. 92.

— Convento de San Pablo Ermitaño. Clausura.

259 *La despedida de Cristo y la Virgen.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,10 × 1,02.—V. pág. 325; lám. 52 *bis*.

Toledo. IGLESIA DE SANTO TOMÉ.

260 *El Entierro del Conde de Orgáz.*

1.ª á 2.ª época. Hacia 1584.—4,80 × 3,60.—Firmado. V. capítulo VII; láms. 36 y 36 *a*, *b*, *c*, *d*, *e*.

— IGLESIA DE SAN VICENTE MÁRTIR. Primera capilla de la epístola.

261 *La Asunción de la Virgen.*

Ultima época. 1608 á 1614.—3,23 × 1,67.—V. página 348; lám. 61, y apénd. núms. 4 y 8.

Segunda capilla, lado del evangelio. Ático del altar.

262 *Un apóstol.*

¿0,75 × 0,60?—Semejante al núm. 247 del Museo del Prado (1).

— D. JOSÉ PÉREZ CABALLERO.

263 *Jesús crucificado.*

1,05 × 0,63.—Semejante al reproducido, lám. 92.

— MARQUÉS DE LA VEGA INCLÁN. Casa del Greco.

264 *Las Lágrimas de San Pedro.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,09 × 0,885.—Firmado. V. pág. 364; lám. 69. Adquirido en París, procedente de la colección del Sr. Taladrid, en Valladolid.

---

(1) Son copias antiguas: *San Pedro*, *San Ildefonso* y la *Despedida de Cristo y la Virgen*, en el altar mayor, así como el cuadro de este último asunto que cuelga en la Capilla de la Asunción. Tampoco le pertenecen, aunque se le atribuyen, la *Pentecostés*, de la Iglesia de San Marcos; un *San Francisco*, en la de San Andrés; el retablo del Convento de Santa Clara, que es de Tristan; y «un lienzo grande en la escalera de la casa de Ayuntamiento, que representa la vista de Toledo y de sus contornos», Cean.

265 *San Sebastián.*

Ultima época. 1604 á 1614.—1,13 × 0,83.—V. página 369; láms. 91 y 91 *a*. Adquirido del marqués de Casa Torres, y antes, en el comercio. Núm. 19 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

266 *Grupo de Angeles.* (Fragmento.)

Ultima época. 1604 á 1614.—0,80 × 0,63.—Son tres cabezas y parte de los bustos. Núm. 22 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902, donde está reproducido. Perteneció á D. Plácido Francés.

267 *Jesús.* (¿Fragmento?)

0,37 × 0,22.—Cabeza semejante á la de Jesús en el *Espolio*, con corona de hojas verdes, y parte del busto, con manto rojo. Adquirido en el comercio, en Madrid.

268 *San Francisco de Asís.*

Ultima época. 1604 á 1614.—1,05 × 0,77.—Firmado. Semejante al reproducido, lám. 102. Adquirido del Sr. Salazar, en Sevilla.

269 *Retrato de una dama.*

2.ª época. 1594 á 1604.—0,40 × 0,33.—Tabla. V. pág. 419; lám. 118 *bis*. Procede de la colección Golfín, en Valladolid.

Valencia. Colegio del Patriarca. Antesala Rectoral.

270 *La Adoración de los Pastores.*

1,41 × 1,11.—Semejante al reproducido, lám. 63.

Rectoral.

271 *San Francisco de Asís.*

1,04 × 0,65.—Semejante al reproducido, lám. 102.

Valencia. D. Jesús Lacuadra (Quevedo, 16).

272 *San Francisco de Asís.* *

1,30 × 0,90.– Parece semejante, en la disposición, al núm. 127.

— D. Antonio Sanz Bremón (Almirante, 10).

273 *Santo Domingo de Guzmán.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,18 × 0,86.—Firmado. Ligeras restauraciones. V. pág. 378; lám. 104. Número 37 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902. Forma parte de la colección antigua en la familia.

— D. Federico Vañó (Sorní, 2).

274 *San Pablo.* **

0,70 × 0,53.—Firmado. Semejante al reproducido, lám. 84. Adquirido á D. J. Lacuadra.

Valladolid. Colegio de los Ingleses. Sacristía.

275 *La Magdalena.*

2.ª época. 1584 á 1594.—1,07 × 1,02.—Firmado. V. pág. 365; lám. 70.

Villanueva y Geltrú (Barcelona). Biblioteca-Museo Balaguer.

276 *La Anunciación.*

2.ª época. 1584 á 1594.—3,20 × 1,86.—Firmado. V. pág. 298; lám. 41. Pertenece al Museo del Prado, núm. 120 de su Inventario.

Vitoria. D. José M.ª de Zavala (Herrería, 5).

277 *Las Lágrimas de San Pedro.*

2.ª época. 1584 á 1604.—1,21 × 1,05.—Semejante al reproducido, lám. 69.

ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA

Boston. MUSEO DE BELLAS ARTES.

278 *Retrato de Fray Hortensio Félix Paravicino.*

Última época. 1609.—1,10 × 0,84.—Firmado. Véase pág. 439; lám. 131. Núm 17 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902. Adquirido con los recursos de la fundación Isaac Sweetser, 1904.

Chicago. INSTITUTO DE ARTE.

279 *La Asunción de la Virgen.*

1.ª época. 1577.—3,85 × 1,96.—Firmado y fechado. V. pág. 132; lám. 16. Núm. 6 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902. Estuvo en el Museo Nacional de Fomento, donde lo describe Lavice en 1864. Justi lo describe en Pau, cuando volvió á poder del Infante D. Sebastián. Sus herederos dejaron el cuadro en el Museo del Prado, después de la *Exposición del Greco*, hasta 1905, en que fué adquirido por M. Durand-Ruel, de París, de donde pasó, en 1906, al *Art Institute*, de Chicago.

— CH. DEERING, Esq.

280 *Un apóstol.* **

Ultima época. 1604 á 1614.—¿.....?—Reproducido, con el núm. 21, en *El Greco* de M. Utrillo.

Filadelfia. J. WIDNER, Esq.

281 *San Francisco de Asís.* *

Reproducido en el *Catálogo* de la colección del poseedor.

Nueva York. Museo Metropolitano.

282 *La Adoración de los Pastores.*

Ultima época. 1604 á 1614.—1,64 × 1,07.—V. página 351; lám. 63. Perteneció á D. Luis Navas, de Madrid. Figuró en la Exposición Histórica de Madrid, en 1892. Adquirido, en 1895, por el pintor escocés Mr. E. Kerr-Lawson; y luego, en posesión de Mr. D. Mcckorkindale, en Escocia. Núm. 89 del *Catalogue of the Exhibition of the Works of Spanish painters. Art Gallery of the Corporation of London*, 1901.

— H. O. Havemeyer, Esq. (Fifth Avenue).

283 *Retrato del Cardenal D. Fernando Niño de Guevara.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,22 × 1,08.—Firmado. V. pág. 420; frontispicio y lám. 119 *bis*. Núm. 13 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

— L. R. Ehrich, Esq. The Ehrich Galleries (463, 465 Fifth Avenue).

284 *San Jerónimo.* **

¿Ultima epoca. 1604 á 1614?—0,805 × 0,655.—Firmado. V. pág. 365; lám. 72. Viene de la colección de M. Paul Mersch, de París, y antes, de la del doctor Bambery, de Niza.

285 *Santo Domingo de Guzmán.* **

¿2.ª época. 1594 á 1604?—0,735 × 0,595.—Firmado. Semejante al reproducido, lám. 104. Viene de la colección de M. Henri Rochefort, de París.

¿Pitsburgo. J. Frick, Esq?

286 *San Jerónimo.*

2.ª época. 1584 á 1594.—1,11 × 0,96.—Firmado. V. pág. 96. Semejante á los reproducidos, láms. 10

y 10 *bis*. Procede de la Catedral de Valladolid, donde lo adquirió, en 1904, el anticuario Sr. Pares. Reproducido en *Forma*, Barcelona, 1904, pág. 196, con el título: el *Cardenal Quiroga*.

FRANCIA

Bayona. Museo Bonnat.

287 *San Jerónimo*. (Núm. 12.)

0,32 × 0,27.—V. pág. 97. Semejante al reproducido, láms. 10 y 10 *bis*, pero sin las manos y el libro. Adquirido, en España, por el pintor D. E. Mélida. En el *Catalogue Sommaire*, par Gustave Grûyer, 1902, figura con el título: *Portrait d'un Cardinal*.

288 *¿Retrato del duque de Benavente?* (Núm. 13.)

2.ª época. 1584 á 1594.—1,01 × 0,76.—V. página 406; lám. 112 *bis*.

Lille. Museo de Pintura.

289 *La Oración del Huerto*. (Núm. 765-899.)

Última época. 1604 á 1614.—1,38 × 0,92.—V. página 355; lám. 65 *bis*. Don. de Mlles Cottini en 1879.

290 *San Francisco de Asís*. (Núm. 764-898.)

2.ª época. 1594 á 1604.—1,22 × 0,97.—Firmado. Semejante al reproducido, lám. 101. La firma está mal trascrita en el Catálogo. Adquirido en 1879.

Lyon. Museo de Pintura.

291 *El Espolio*. (Núm. 57.)

0,46 × 0,58.—V. pág. 189. Semejante al reproducido, lám. 31. Lleva por título: *Le Christ emmené par des soldats*. Legado Bellet du Poisat, 1884.

París. MUSEO DEL LOUVRE.

292 *San Luis, Rey de Francia.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,17 × 0,95.—V. página 327; lám. 56. Procede de M. Glanzer, y antes de M. L. Manzi (1).

— M. P. A. CHERAMY (11bis, rue Arsène-Houssaye).

293 *San Bernardo.*

1.ª época. 1577 á 1584.—1,12 × 0,75.—V. página 149; lám. *22 bis*. Lavice lo cita en el de Fomento, de Madrid, donde estaban los cuadros confiscados al infante D. Sebastián. Núm. 22 del *Catalogue of Oil paintings... belonging to... D. Pedro de Borbon duque de Durcal...* (hijo de D. Sebastián) *to be sold... at New-York, April, 1889, at the American Art Galleries.*

294 *El Espolio.*

0,67 × 0,34.—Tabla. V. pág. 189. Con respecto al de Toledo, varía algo la colocación de la penúltima cabeza de la derecha, así como las lanzas y alabardas. El espacio de cielo y de tierra es un poco mayor. Firmado en el mismo sitio que aquél; lo que se percibe con más claridad es la palabra Κρης. Perteneció á Delacroix. Adquirido en la venta de su testamentario, Barón Schwter, por recomendación del pintor M. E. Degas. Por detrás, en un papel pegado, hay escrito lo siguiente: «Un cuadro de composi | cion, Boceto concluido | y pintado para la duquesa de | Alba | del grand (sic) cuadro que | existe en

(1) El *San Francisco de Asís*, que antes estaba expuesto, ofrece pocos caracteres de autenticidad. Zottmann (Heft 3, pág. 67) incluye entre las obras de la primera época italiana del Greco «una copia, que se halla en el Louvre, del *Matrimonio místico de Santa Catalina*, de Correggio». Se refiere, sin duda, al núm. 1664, Sala VII, ahora retirado de exposición.

la Sacristia de | Toledo echo por Domeni | co Grecco.» (*Alba*, interlineado sobre *del grand.)* En la tabla misma hay una gran corona ducal y debajo de ella un monograma, compuesto de una D, una G y una H enlazadas, todo hecho con tinta. Reproducido en *Les Arts*, París, Abril, 1907. Núm. 64.

295 *La Piedad.*

1.ª época. 1577 á 1584.—0,25 × 0,20.—Tabla. Semejante al reproducido, lám. 25.

París. M. Christian Cherfils (41, Avenue Kleber).

296 *Escena de género.*

¿2.ª época italiana. 1571 á 1576?—0,87 × 0,66.—V. pág. 98; lám. 12. Adquirido de M. Féret, 37, rue du Colisée.

297 *San Francisco de Asís.*

2.ª época. 1594 á 1604.—0,66 × 0,52.—Firmado. Semejante al reproducido, lám. 101. Restauraciones.

— M. Edgard Degas (37, rue Victor Massé).

298 *Santo Domingo de Guzmán.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,02 × 0,92.—Firmado. Semejante al reproducido, lám. 104. Adquirido del perito M. Fèvre (rue St George), quien lo obtuvo, á cambio de dibujos, á la muerte de la viuda de Millet, el cual tenía el cuadro á la cabecera de su lecho. «On sait que Millet avait toujours dans son atelier de Fontainebleau, un tableau de Greco suspendu au mur pour se mettre au ton, disait-il». Bachelin, *Tableaux Anciens...*, pág. 216.

299 *San Ildefonso.*

Última época. 1604 á 1614.—1,12 × 0,65.—Semejante al reproducido, lám. 49. Tuvo marco circular por la parte alta, como el de Illescas, pero ahora

está encuadrado. Añadido alrededor. Oscuro y sordo, por suciedad y malos barnices. Adquirido en el comercio. Llevado de España por M. Z. Astruc.

París. M. Cesare Detti (41, rue Victor Massé).

300 *El Espolio.*

0,75 × 0,45.—Ligeras variantes con el de la Sacristía de Toledo. Puede ofrecer dudas.

— Maison Durand-Ruel (16, rue Laffitte).

301 *La Anunciación.*

¿2.ª época. 1594 á 1604?—1,280 × 0,845.—Análogo al reproducido, lám. 60 *bis*.

— M. Th. Duret (4, rue Vignon).

302 *El Espolio.*

2.ª época. 1584 á 1594.—1,65 × 1,28.—Figuras de medio cuerpo, como el reproducido, lám. 31. Excelente ejemplar.

303 *¿Santiago?*

0,90 × 0,45.—Figura de cuerpo entero. Túnica blanca; manto rojo; sombrero con conchas de peregrino, á la espalda; lleva en la mano derecha el bordón y en la izquierda un libro; paisaje con monumentos de Toledo. Lo mejor, el rostro y las manos. El resto parece retocado.

— D. Luis de Errazu (56, Avenue de Jena).

304 *¿Retrato de Julián Romero?*

2.ª época. 1594 á 1604.—2,07 × 1,27.—V. página 424; lám. 121.

París. M. E. Fischoff (50, rue St. Lazare).

305 *La Magdalena.* **

0,605 × 0,495.—V. lám. 70 *bis*. Adquirido en la tercera venta (5 Junio 1907) de la colección Ch. Sedelmeyer, en cuyo *Catálogo* figura con el núm. 201.

— D. Pedro Gil (65, Boulevard Beausejour).

306 *Santo Domingo de Guzmán.* **

1,14 × 0,90.—Semejante al reproducido, lám. 104.

— M. Rodolf Kahn (Avenue de l'Alma).

307 *Retrato del Cardenal Niño de Guevara.*

2.ª época. 1594 á 1604.—0,74 × 0,51.—V. pág. 424; lám. 119. Procede del Puerto de Santa María, donde lo adquirió su anterior dueño el marqués de la Vega Inclán.

— D. Raimundo de Madrazo (32, rue Beaujon).

308 *La Sagrada Familia.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,04 × 0,85.—V. página 327; láms. 54 y 54 *a*. En el *Catálogo de la Galería de Cuadros de la posesión de Vista-Alegre, del marqués de Salamanca*, figura con el núm. 162; y se dice que «perteneció á la Galería del conde de Oñate». Y antes figura también en el *Catálogo de la Galería de Cuadros de D. José de Madrazo*, Madrid, 1856». Adquirido al perito y restaurador M. Haro (rue Bonaparte), París. Núm. 152 del *Catálogo* de la *Exhibition of Spanish Art. The New Gallery*, London, 1895-1896.

— M. Louis Manzi (20, rue Pigalle).

309 *San Martín.*

Última época. 1604 á 1614.—1,03 × 0,58.—V. página 330; láms. 47 y 47 *a*.

París. M. S. O'Rossen (10, Place Vendôme).

310 *La Sagrada Familia.*

2.ª época. 1594 á 1604.—1,30 × 1,00.—V. página 332; lám. 45 *bis*.

— M. A. Raoul.

311 *San Francisco de Asís.* **

1,06 × 0,86.—Análogo al reproducido, lám. 100. Adquirido en la tercera venta (5 Junio 1907) de la colección Ch. Sedelmeyer, en cuyo *Catálogo* figura con el núm. 200, y está reproducido.

— M. L. Rouart (235, Faubourg S[t] Honoré).

312 *¿Un apóstol?*

Última época. 1604 á 1614.—0,70 × 0,54.—Firmado con iniciales. Figura de medio cuerpo, casi del natural; túnica azul claro; barba puntiaguda; pelo corto; cabeza inclinada á su izquierda; boca torcida; mano derecha afilada. Excelente trozo.

313 *San Francisco de Asís.* *

0,90 × 0,74.

— M. Ivan Stchoukine (91, Avenue de Wagram).

314 *Cristo en casa de Simón.* **

Última época. 1604 á 1614.—1,50 × 1,04.—V. página 353; lám. 64. Procede de Reims. Muy interesante y de primer orden.

315 *San Francisco de Asís.*

0,95 × 0,73.—Semejante al reproducido, lám. 97. Adquirido á M. Ch. Cherfils.

316 *Las Lágrimas de San Pedro.* *

0,93 × 0,75.

317 *Jesús crucificado.* *

0,47 × 0,34.—Procede de D. Eduardo Lozano, de Madrid.

318 *La Magdalena.* *

0,65 × 0,55.

319 *La Magdalena.* *

1,54 × 1,20.

320 *La Magdalena.* *

0,25 × 0,20.—¿Boceto para el cuadro anterior?

321 *San Juan Bautista.* *

0,50 × 0,40.

322 *Santiago.* *

0,59 × 0,30.

París. MM. Trotty et Cie (8, Place Vendôme).

323 *La Piedad.*

1.ª época. 1577 á 1584.—0,66 × 0,48.—V. pág. 156; lám. 25. Procede de D. Luis Navas, de Madrid.

324 *¿Retrato de San Ignacio de Loyola?*

Última época. 1604 á 1614.—0,70 × 0,55.—V. página 433; lám. 127. Procede de D. Pablo Bosch, de Madrid. Núm. 16 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

— Príncipe de Wagram (15, Avenue de l'Alma).

325 *Jesús en casa de Simón.*

Última época. 1604 á 1614.—1,42 × 0,98.—V. página 353. Semejante al reproducido, lám. 64. Carece del artesonado; el interior, formado por grandes arcadas; en la mesa, platos, vasos, etc. Perteneció, en Bilbao, al pintor Sr. Guinea, y luego al Sr. Plasencia.

París. D. IGNACIO ZULOAGA (54, rue Caulaincourt).

326 *San Francisco de Asís.*

¿1.ª época. 1577?—0,29 × 0,21.—Tabla. V. páginas 101 y 373; lám. 93. Firmado. Adquirido, en Bilbao, del Sr. Nardiz; procedente de la colección Salazar.

327 *¿Del Apocalipsis?* (Fragmento.)

Última época. 1604 á 1614.—2,20 × 1,91.—V. página 355; lám. 66. Perteneció á D. J. Núñez de Prado, á D. Antonio Cánovas del Castillo, en Madrid, y á D. Rafael Vázquez de la Plaza, en Córdoba. Núm. 21 del *Cat. Exp. Greco*, Madrid, 1902.

328 *La Anunciación.*

Última época. 1604 á 1614.—0,83 × 0,63.—V. lámina 60 *bis*. Adquirido en el comercio, en Madrid.

329 *San Francisco de Asís.* *

0,225 × 0,170.—Medio cuerpo. Adquirido en Burdeos, y venía de Oloron. Procede de la colección del infante D. Antonio de Orleans.

330 *San Francisco de Asís.* *

1,02 × 0,78.—De rodillas, en oración, delante de una cruz y una calavera. Semejante al reproducido, lám. 101.

331 *San Francisco de Asís.* *

1,00 × 0,78.—Firmado. Semejante al reproducido, lám. 102. Muy deteriorado.

332 *La Magdalena.* *

0,63 × 0,54.—Semejante al reproducido, lámina 70 *bis*. Perteneció á D. Julio Schmidt, de Sevilla, y procede de la colección López Cepero.

333 *Jesús crucificado.* *

1,77 × 1,06.—Paisaje y figuras en el fondo. Seme-

jante al reproducido, lám. 92. Adquirido en el comercio, en Madrid.

334 *Jesús crucificado.* *

0,57 × 0,41.—Semejante al anterior. Adquirido en Segovia.

335 *Jesús crucificado.* *

0,30 × 0,23.—Sobre una cruz de madera. Adquirido en el comercio, en Madrid.

Prades (Pirineos Orientales). CASA AYUNTAMIENTO.

336 *Jesús en la Cruz.* **

2.ª época. 1590 á 1600.—2,59 × 1,68.- Firmado. V. pág. 325; lám. 53. Isaac Pereire regaló este cuadro á la ciudad de Prades, como reclamo electoral, cuando en 1863 fué candidato á la diputación por este distrito. El *Catálogo* de la venta de su colección, hecha en 1872, dice: «De la Galería Urzáiz, de Madrid, compuesta principalmente de telas de grandes dimensiones, y que adquirieron en España los Sres. Pereire, no conservaron sino los cuadros más importantes. Los religiosos y de historia se donaron á iglesias y establecimientos públicos de provincia; los menos interesantes se vendieron públicamente en París, en 1868.» (Debo esta nota al Sr. Presidente del Tribunal de Prades.) Sin embargo, esta *Crucifixion*, después que salió de Toledo, en 1836, no debió venir á poder del Sr. Pereire por la colección Urzáiz, sino por la de Luis Felipe, pues en su *Catálogo* de 1838 figura con el núm. 254: «Le Christ avec le portrait des deux donataires.—2,56 × 1,79.»

GRAN BRETAÑA

Keir (Stirling. Escocia). CAPTAIN ARCHIBALD STIRLING.

337 *El Sueño de Felipe II.*

¿2.ª época. 1594 á 1604?—0,540 × 0,355.—Tabla. Firmado. V. pág. 334; lám. 50 *bis*. Núm. 173 del *Catálogo* de la *Exhibition of Spanish Art. The New Gallery*, London, 1895-1896, con el título de *Philip II adoring the Sacred Cypher in Heaven.* A sketch. En la *Notice des Tableaux de la Galerie espagnole exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre*, Paris, 1838, figura así: «256. *Le jugement dernier.* On distingue dans ce tableau Charles Quint, François 1er, le Pape, le Doge de Venise et plusieurs personnages célébres de cette époque.» Adquirido por Sir W. Stirling en la venta de la colección del Rey Luis Felipe, 1853.

338 *Cristo abrazado á la Cruz.*

¿2.ª época. 1594 á 1604?—1,04 × 0,735.—Semejante al reproducido, lám. 33. Núm. 101 del *Catálogo* de la *Exhibition of Spanish Art. The New Gallery*, London, 1895-1896.

339 *La dama de la flor.*

2.ª época. 1594 á 1604.—0,50 × 0,41.—Firmado. V. pág. 416; lám. 118.

340 *Retrato de Pompeyo Leoni.* **

1.ª época. 1576 á 1582.—0,915 × 0,860.—V. página 402; lám. 108 *bis*. Núm. 60 del *Catálogo* de la *Exhibition of Spanish Art. The New Gallery*, London, 1895-1896. Núm. 257 de la *Notice des Tableaux de la Galerie espagnole exposés dans les Salles du Musée*

Royal au Louvre, Paris, 1838. Adquirido por Sir W. Stirling en la venta de la colección del rey Luis Felipe, 1853. La fotografía de este admirable retrato me llega en el último instante. Aunque la autenticidad del personaje parece ofrecer pocas dudas, he buscado, sin embargo, pruebas para una plena identificación del mismo, pero sin éxito hasta ahora. En la sección de estampas de la Biblioteca Nacional, como en el inventario de la Junta de iconografía, no hay nada de Pompeyo Leoni; y en los Catálogos que he tenido á mano, tampoco he hallado ninguna medalla que lo represente. Me induce á pensar que, tal vez, ésta no exista, ó no se conozca, el ver que Plon, en su gran obra sobre los Leoni, reproduce dos medallas con la efigie de Leon y ninguna con la de Pompeyo, no citando, además, representación alguna de este último. No me queda tiempo ya para seguir buscando. Al comparar las medallas del padre con el retrato del hijo, tal vez podría advertirse cierta analogía en la estructura de las cabezas, la acentuación de los rasgos y el pelo rizoso. El retrato parece pertenecer á la primera época del Greco en Toledo. Así lo acreditan lo mismo la técnica del cuadro que la edad y la indumentaria del personaje. Probablemente se pintó antes de 1582, en que Pompeyo, hombre entonces de 40 á 45 años, sale para Milán, de donde no regresó á España hasta 1589. Como composición es, sin duda, el retrato más importante de su primer tiempo español; y, en la escasísima serie de los que podríamos llamar *representativos*, por oposición á los *íntimos*, es digno de figurar al lado del *Paravicino*, de sus últimos días; así como, en otro respecto, es del mayor interés compararlo con el *Pintor*, de Sevilla, para observar una vez más el constante proceso de simplificación y de recogimiento que en el artista se produce, al tratar de tan diverso modo un asunto análogo ya al principio, ya al fin de su vida.

Londres. GALERÍA NACIONAL.

341 *San Jerónimo.* (Núm. 1122.)

2.ª época italiana. 1571 á 1576.—0,585 × 0,470.—V. pág. 93; lám. 10.

342 *Cristo echando del Templo á los mercaderes.* (Núm. 1457.)

2.ª época. 1584 á 1594.—1,055 × 1,270.—V. páginas 82 y 84. Semejante al reproducido, lám. 8. Regalado por Sir J. Charles Robinson, en 1895.

— S. L. BENSUSAN, Esq. (2, Harcourt Buildings. Inner Temple, E. C.).

343 *Escena de género.* **

0,710 × 0,925.—Firmado. V. pág. 97; lám. 12 *bis.*

— MESSRS. DUVEEN BROTHERS (21, Old Bond St.).

344 *El Espolio.*

1.ª época. 1579 á 1584.—1,65 × 0,99.—V. pág. 189; lám. 30. Procede de las colecciones sevillanas de los Sres. López Cepero y Cañaveral. Lavice cita en Sevilla: «Collection de Garciá de Leaniz (D. Pedro), rue Naranjo, 4, *L'Arrestation de Jésus*». Adquirido de D. Rafael Abreu, de Sevilla.

— JOHN SARGENT, Esq. (31, Tite Street, Chelsea).

345 *San Martín.*

1,40 × 0,85.—Semejante al reproducido, láms. 46 y 47. En este ejemplar aparece, detrás del pobre, á la izquierda, un árbol y á la derecha, haciendo con él juego, un obelisco terminado en un globo. Sus caracteres hacen pensar en una obra del taller del Greco. Núm. 159 del *Catálogo* de la *Exhibition of Spanish Art. The New Gallery*, London, 1895-1896.

Londres. SIR JOHN STIRLING-MAXWELL, Bart. (21, Portland Place).

346 *La dama del armiño.*

Transición de Italia á España. 1575 á 1579.—0,62 × 0,51.—V. pág. 395; lám. 108. Núm. 81 del *Catálogo* de la *Exhibition of Spanish Art. The New Gallery*, London, 1895-1896, con la atribución de *Portrait of the Artist's Daughter*. Núm. 77 del *Catálogo* de la *Exhibition of the Works of Spanish Painters, at the Corporation of London. Art Gallery*, 1901. Núm. 259 de la *Notice des tableaux de la Galerie espagnole exposés dans les Salles du Musée Royal au Louvre*, Paris, 1838. Adquirido por Sir W. Stirling en la venta de la colección del rey Luis Felipe. El Catálogo dice: «Comprado de M. Serafino, en Madrid».

347 *Retrato de un caballero.*

2.ª época. 1594 á 1604.—0,73 × 0,46.—V. página 406; lám. 121 *bis*. Núm. 258 de la *Notice des tableaux de la Galerie espagnole exposés dans les Salles du Musée Royal au Louvre*, Paris, 1838. Adquirido por Sir W. Stirling en la venta de la colección del rey Luis Felipe, 1853.

— LORD YARBOROUGH.

348 *Cristo echando del Templo á los mercaderes.*

2.ª época italiana. 1571 á 1576.—0,66 × 0,84.—V. pág. 76; lám. 7. Waagen dice, en sus *Treasures of Art in Great Britain*, 1854, vol. II, pág. 87, nota, que la colección, antes en Appledurcombe, Isla de Wight, había sido trasladada á la mansión de Lord Yarborough, en Lincolnshire. En el IV vol., *Suplemento*, 1857, describe la colección en Arlington Street, y el cuadro, en la escalera: «The conception is very dramatic though not free from undignified motives. The colouring is clear and warm», pág. 70.

Richmond. Sir F. Cook, Bart.

349 *Cristo echando del Templo á los mercaderes.*

1.ª época italiana. Hacia 1571.—0,66 × 0,84.—Tabla. Firmado. V. pág. 77; lám. 7 *bis*. Núm. 130 del *Catálogo* de la *Exhibition of Spanish Art. The New Gallery*, London, 1895-1896. Descrito en el núm. 28 de *Memoranda on Fifty Pictures*, by J. C. Robinson. Núm. 182 del *Catálogo* de la *Exhibition of Venetian Art*, London, 1894-1895.

GRECIA

Atenas. K. Esteban Scouloudy.

350 *San Francisco de Asís.* **

1,04 × 0,65.—Firmado. Semejante al reproducido, lám. 102. Adquirido en España y procedente de la colección del conde de Altamira.

— K. Ifigenia Syngros.

351 *San Martín.* **

1,06 × 0,67.—Semejante á los reproducidos, láminas 46 y 47. Adquirido del comercio, en Madrid.

352 *Un apóstol.* **

0,75 × 0,35.—Semejante al núm. 247 del Museo del Prado. Adquirido del comercio, en Madrid.

Reproducidos los tres por Lynch en Παναθηναια.

ITALIA

Florencia. CHARLES LOESER, Esq.

353 *La última Cena.* **

Italia. 1.ª época.—2,09 × 0,95.—Representa el momento en que Jesús anuncia la traición. Zottmann (Heft 4, págs. 80 y 81) lo reproduce y analiza. He aquí, en resumen, sus indicaciones. La nota capital del cuadro está en el modo de tratar el espacio, y en la fuerte impresión que produce, de hallarse cerrado por ambos extremos, las últimas figuras, cortadas por el marco, y, en cambio, con las amplias ventanas abiertas en el fondo; procedimiento de iluminación, que se hará luego fundamental en el arte del Greco. La sensación de la perspectiva se produce por la uniforme y repetida oblicuidad de cada dos figuras, y por su diferenciación de uno á otro plano. La simetría, la agrupación de los apóstoles de dos en dos, sus nimbos, la mayor importancia del del Salvador y la proyección de éste sobre la columna, como punto central, son elementos anticuados. En cambio, Judas se caracteriza sólo por la fisonomía, y San Juan está casi enteramente desprendido del pecho del Salvador, lo que perjudica al realce de esta figura; siendo raro que al Greco se le escapase por completo el utilizar á semejante fin las luces que vienen por detrás; para lo cual la *Cena* de Leonardo era un ejemplo tan brillante. Actitudes, movimientos y caracteres de los apóstoles son uniformes y de poca vida; pero aparecen ya ciertas peculiaridades del futuro maestro: la muy naturalista figura de San Juan, echado sobre la mesa, y la expresiva manifestación de sentimiento, que se traduce en la posición de la mano de Cristo sobre el hombro del discípulo amado. Que el artista procede de la escuela veneciana, se ve en la

composición general, la arquitectura, el cielo, los tipos, la mesa, los accesorios, el muchacho negro que sube la escalera con la bandeja (el cual, por cierto, aparece también en la *Adoración de los Reyes*, de Viena, lám. 6, según hace notar en otro sitio Zottmann), y más aún, en la reprimida sentimentalidad del drama, tan opuesta á las movidas y casi tormentosas representaciones de Leonardo y Andrea del Sarto.

Parma. Galería Real. (Núm. 201.)

354 *La Curación del Ciego.*

2.ª época italiana. 1571 á 1576.—0,49 × 0,61.—Firmado. V. pág. 64; lám. 5. Vendido á la Pinacoteca, en 1862, por el Mayor Mariano Inzani.

Roma. Palacio del Príncipe del Drago.

355 *El Espolio.* **

1.ª época. 1579 á 1584.—0,56 × 0,31.—Tabla. Firmado. V. pág. 189; lám. 29.

Nápoles. Museo Nacional.

356 *Un muchacho soplando para encender una vela.*

Italia. 1571 á 1576.—0,65 × 0,50.—V. pág. 98; lámina 11. El *Inventario de la Pinacoteca Farnesina*, de Parma, hecho por Stefano Lolli en 1708, pág. 6, dice: «Quadro senza cornice, alto braccio uno, oncie due e mezza, largo oncie undici. Una Notte, con mezza figura d'un giovine che col soffio accende una picciola candela, di Giulio Clovio. No. 161.» Apud Bradley.

357 *Retrato de Julio Clovio.*

Italia. 1571 á 1576.—0,65 × 0,95.—Firmado. Véase pág. 392; lám. 107. El *Inventario* citado anteriormente dice, pág. 18: «Quadro con cornice dorata, alto braccio uno, oncie due, largo braccio uno, oncie

otto. Retratto di Don Giulio Clovio, con barba bianca, che con la destra accentia un libro aperto miniato, qual tiene nella sinistra, di Giulio Clovio. No. 154.» Apud Bradley (1).

REPÚBLICA ARGENTINA

Buenos Aires. D. Manuel Casado.

358 *La Verónica.* **

¿1,10 × 0,78?—Reproducido por Sanpere y Miquel en la *Revista*... (V. Bibliografía). Falta comprobación reciente del dato local.

---

(1) El *Curzon portrait* (V. pág. 394) de que habla Bradley, es una pequeña copia (0,14 × 0,17) del de Nápoles, y así lo dice la inscripción que lleva por detrás: «Portrait of Don Julio Clovio, a famous illuminator of manuscripts, copied by Mr. Carvausson, from a large picture in the Museo Borbonico at Naples.» Lo posee hoy Lord Zouche, en Parham, Pulborough, Sussex, Inglaterra.

Zottmann (Heft 3, pág. 66) atribuye todavía al Greco en Italia los dos pequeños cuadros de la galería de Urbino: *La última Cena* y la *Resurrección*, que pasan por de la última época de Tiziano, y de los cuales Justi (*Z. f. B. K.*, Heft 8, pág. 179), se limita á decir que el Greco «pudo verlos, con sus chocantes escorzos, sus formas de dedos y sus arquitecturas, en el estudio del maestro». Y además la *Resurrección*, núm. 513 de la Academia de Venecia (1,20 × 1,01), de la cual dice: «Tal vez haría falta una prueba más concluyente de que la *Resurrección* de la Academia de Venecia (Nr. 513), atribuída allí á Domenico Tintoretto, no es, de igual modo, un primer esbozo influído por Tintoretto el padre, de las posteriores *Resurrecciones* del Greco en Toledo y en el Prado. Muchas cosas hablan en este sentido: la semejanza de la composición; tipos aislados, especialmente el de uno de los guardas con la espada, que es una fiel imagen del *San Esteban* en el *Entierro del Conde de Orgáz*, en Toledo; el trazado de las figuras, sobre todo la de Cristo; el modo de concebir los contornos con acentuaciones de luz á modo de aureolas, y capitalmente los colores luminosos, casi ya de la perfección con que se ven en el *Espolio*, de Toledo, y la tonalidad plateada, como, ante todo, muestra el lado derecho del cuadro en la colina con edificios. Sobre la procedencia del cuadro, no se sabe más, sino que viene del legado Renier.» Heft 4, pág. 87.

RUMANÍA

Bucarest. Galería Real Carlos I.º

359 *¿Retrato de D. Diego Covarrubias?* ** (Número 161.)

Última época. 1604 á 1614.—1,15 × 0,86.—V. página 444; lám. 134 *bis*.

360 *La Adoración de los Pastores.* ** (Núm. 162.)

2.ª época. 1584 á 1594.—3,46 × 1,37.—V. lámina 63 *bis*. Firmado. Núm. 253 de la *Notice des tableaux de la Galerie espagnole exposés dans les Salles du Musée Royal au Louvre*, Paris, 1838.

361 *Los desposorios de la Virgen.* ** (Núm. 163.)

Final de la 2.ª época. Hacia 1604.—1,50 × 0,80.—V. pág. 314; lám. 49 *bis*.

362 *Cristo abrazado á la Cruz.* ** (Núm. 164.)

1,10 × 0,66.—Semejante al reproducido, lám. 33.

363 *La Sagrada Familia.* ** (Núm. 165.)

0,70 × 0,54.—Por la descripción, se puede presumir que se trata de una obra de último tiempo, semejante en la composición á la *Sacra Familia* del Hospital de Tavera, en Toledo.

364 *San Mauricio.* ** (Núm. 166.)

1,41 × 1,02. —V. pág. 222. Lleva el título de *Les Quarante Martyrs.*

365 *La despedida de Cristo y la Virgen.* ** (Número 167.)

0,23 × 0,20.—Semejante al reproducido, lámina 52 *bis*.

366 *San Martín.* ** (Núm. 168.)

2.ª época. 1594 á 1604.—1,08 × 0,58.—V. pág. 304. Lleva el título: *Don Carlos à cheval.* Semejante á los reproducidos, láms. 46 y 47.

367 *San Sebastián.* ** (Núm. 169.)

2.ª época. 1594 á 1604.—0,88 × 0,68.—V. lámina 91 *bis.*

RUSIA

San Petersburgo. ERMITAGE.

368 *Un poeta.* (Núm. 411.)

2.ª época. 1590 á 1600.—0,45 × 0,42.—V. pág. 408; lám. 115. Lleva el título: *Le poète Alonso Ercilla y Zuñiga.* Procede de las adquisiciones hechas en 1814 y 1815 por Alejandro I, en Amsterdam, del banquero W. C. Coesvelt, quien había formado gran parte de su colección en España. De 72 cuadros adquiridos, 53 eran españoles. V. *Ermitage Imperial, Catalogue...* par A. Somof, St Petersbourg, 1899.

LOCALIDAD DESCONOCIDA

VISTOS

369 *Jesús en la Cruz.*

1,05 × 0,67.—Firmado. La Virgen y San Juan, de medio cuerpo, los dos á un mismo lado de la Cruz. Restauraciones. D. Feliciano Lorente, Madrid (Fernando VI, 13).

370 *La Anunciación.*

Marqués de Corvera (Pez, 11), y antes D. J. Ortiz de Pinedo, Madrid (Claudio Coello, 60).

371 *Las Lágrimas de San Pedro.*

1,04 × 0,81.—Semejante al reproducido, lám. 69. Marquesa de Guad-el-Jelú, Madrid (Plaza de la Independencia, 5).

372 *Jesús en la Cruz.*

1,56 × 0,96.—La Virgen y San Juan, de más de medio cuerpo, á uno y otro lado. D. José Suárez, Madrid (Turco, 7), y antes D. Faustino Alonso, León. Es el mismo descrito por Ponz y Cean en la Sacristía de la Iglesia de San Clodio, en León. Figura en el Índice de la *Exposición histórica y de artes retrospectivas*, celebrada en San Sebastián el año de 1899, pág. 34.

373 *San Francisco de Asís.*

1,71 × 1,00.—Semejante al reproducido, lám. 102. D. Rafael García, Madrid (Duque de Alba, 13), y antes, D. M. Borondo, Madrid (Plaza de Isabel II).

374 *Las Lágrimas de San Pedro.*

0,92 × 0,74.—Semejante al reproducido, lám. 69. D. Gustavo Moreno, Madrid (Prado, 4), y antes don Rafael García. ¿Núm. 316?

375 *Jesús crucificado.*

D. Rafael García, Madrid.

376 *Jesús crucificado.*

2,06 × 1,04.—D. Arturo Perea, Madrid (Prado, 9). Vendido en Inglaterra.

377 *San Juan Bautista.*

1,08 × 0,69.—Firmado. Muy deshecho y dudoso. Tienda de antigüedades, Madrid (Prado, 6).

378 *La Magdalena.*

0,62 × 0,52.—D. A. Cabrejo, Madrid (Plaza de Santa Ana, 7), y antes en almoneda (Amor de Dios, 12 y 14). ¿Núm. 318?

379 *Cristo abrazado á la Cruz.*

0,55 × 0,39.—Firmado. Semejante al reproducido, lám. 33. Dudoso. D. J. Pares, Madrid (Prado, 13). Procedía de D. Antonio Vives. ¿Núm. 25?

380 *Jesús.*

0,65 × 0,49.—Busto, tamaño natural. Completamente barrido y restaurado. Expuesto en el Salón Amaré, Madrid (Alcalá, 23).

381 *San Francisco de Asís.*

Semejante al reproducido, lám. 102. Vendido al extranjero por el Sr. Lafora. Procedente de la Iglesia parroquial de Ventas con Peña Aguilera (Toledo).

382 *San Francisco de Asís.*

0,71 × 0,53.—Figura de dos tercios; mira al alto, á la izquierda; capucha puesta; lágrimas en ojos; manos suplicantes; roca y calavera. Muy dudoso. Maison Guesnu, Biarritz.

383 *La Magdalena.*

0,61 × 0,51.—Firmado. Semejante al reproducido, lám. 70 *bis*. Maison Guesnu, Biarritz.

DE REFERENCIA Y CITAS

384 *¿La familia del Greco?*

2.ª época. Hacia 1586.—1,00 × 1,77.—V. págs. 47 y 404; lám. 112. Adquirido por el Sr. Goyena, de Sevilla, al Sr. Escosura, de París. Procedía de Toledo.

385 *San Benito.*

V. pág. 149. Herederos del infante D. Sebastián.

386 *El Espolio.*

Perteneció á Fortuny. ¿Núm. 291?

387 *¿Del Apocalipsis?* Mitad superior del cuadro. (Núm. 311.)

V. pág. 355. Herederos del marqués de Castroserna.

388 *La Anunciación.*

Citado por el profesor de la Escuela de Bellas Artes, de Madrid, D. Manuel Arroyo, quien poseía una pequeña copia, hecha por él mismo, que conservan sus herederos.

389 *El Salvador.*

Figura de medio cuerpo. Desaparecido de la Iglesia de Titulcia, al mismo tiempo que el cuadro del altar mayor. V. pág. 353.

390 *La cena de Jesús con los apóstoles.*

D. J. Gasina, Santander.

391 *La Magdalena.*

D. J. Rodríguez, comercio de antigüedades, Sevilla.

392, 393, 394 *Tres apóstoles.*

De medio cuerpo. Procedentes de la colección de D. J. Lacuadra, Valencia.

395 «Una pintura de un *Apostol* de cerca de una vara de alto y tres quartas de ancho, original de Dominico Greco; marco antiguo.»

En el Alcázar Real de Madrid. *Documentos inéditos*, pág. 441.

396 «Un *Retrato* del griego; medio cuerpo de una mujer.»

En el Alcázar Real de Madrid. *Documentos inéditos*, pág. 423.

397 «Un *Retrato* del griego, de una cabeza de un clérigo.»

En el Alcázar Real de Madrid. *Documentos inéditos*, pág. 423.

398 «Otro *(Retrato)*, del mismo, de un viejo antiguo.»

En el Alcázar Real de Madrid. *Documentos inéditos*, pág. 423.

399 *Un Nacimiento.*

Inventario de los bienes de Diego Valentín Díaz, pintor de Valladolid (n. hacia 1585; m. hacia 1660). Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 1898-1901, pág. 7.

400 *La Santa Faz.*

Casarrubios (Toledo). «En un poste de la Iglesia (la de San Pedro) se ve una *Santa Faz* ó *Verónica*, del Greco, parecida á la que referí á V. de Móstoles.» Ponz, t. 7, pág. 7. La Iglesia de San Pedro está destruída. En la de Santa María, á donde se llevó algo de aquélla, hay una *Santa Faz*, muy mala, que nada tiene que ver con el Greco. ¿Pudo Ponz confundirla? Cean se equivoca diciendo Iglesia de San Andrés.

401 «Algunos *Retratos* de reyes y personajes; en dos galerías.»

Madrid, Buen Retiro. Ponz y Cean. Los personajes pueden ser los retratos del Museo del Prado. De reyes no hay nada que pueda referírseles, á no ser el *San Luis*, del Louvre. Núm. 292.

402 «Una *Resurrección* del Señor; en el camarín de la Virgen.»

Madrid, Atocha. Ponz y Cean. ¿Núms. 61 y 131?

«Dos quadros en la pieza que está antes del camarín de Nuestra Señora de Copocavana, y representan:

403 *Una vista de Toledo,*

404 *La Oración del Huerto.*»

Madrid, Recoletos. Ponz y Cean. ¿Núms. 83 y 80?

405 «El *Prendimiento* del Señor; en la Sacristía.»

Madrid, San Sebastián. Cean. ¿Sería uno de los *Espolios*?

406 «¿Las *Pinturas* del altar mayor, que pertenecen á la vida de Cristo?»

Madrid, Doña María de Aragón. Ponz y Cean. Sólo se ha identificado el núm. 59.

407 «Un *San Francisco de Asís.*»

Madrid, Las Recogidas. Ponz y Cean.

408 «*San Martín* partiendo la capa con el pobre; en la segunda pieza de la portería.»

Madrid, La Merced. Ponz y Cean. ¿Núms. 309, 345, 351 y 366?

409 «La *Cabeza de un santo;* en la tercera pieza del camarín.»

Madrid, Carmelitas descalzos. Ponz y Cean. ¿Número 10?

410 á 421 «Un *Apostolado*, de medio cuerpo; en la Sacristía.»

Madrid, Las Baronesas. Ponz y Cean. ¿Núms. 165 á 177, ó los *Apóstoles* dispersos?

422 «Dos *Santos* de la orden de San Francisco.»

Escalona. Palacio del marqués de Villena, Capilla, altar de la epístola. Ponz y Cean.

423 «*San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista.*»

Escalona. Palacio del marqués de Villena, Capilla, altar del evangelio. Cean.

424 «Cuadro de la *Virgen.*»

Illescas. Iglesia de religiosos descalzos de San Francisco, altar mayor. Cean.

425 «Cuadro grande del retablo principal, que representa la *Santísima Trinidad.*»

La Guardia (Toledo). Iglesia de PP. Trinitarios. Cean.

426 «*San Francisco de Asís.*»

Sigüenza. Colegio de San Antonio, Capilla. Cean.

427 «Un cuadro con dos *Santos ermitaños.*»

Toledo. Monasterio de la Sisla. Cean.

428 «Algún otro *Cuadro* en la Sacristía.»

Toledo. Monasterio de la Sisla. Cean.

429 «Borrón del cuadro de *San Mauricio.*»

Toledo. Monjas de San Torcuato. Cean. V. página 221.

430 «Un *Crucifijo.*»

Toledo. San Marcos. Cean.

431 «Algunos *Lienzos* en los postes.»

Toledo. Parroquia de San Juan Bautista. Cean. ¿Núm. 249?

432 «*Crucifijo.*»

Toledo. Iglesia de Mercenarios calzados. Cean. Casi todas las citas de Cean están hechas siguiendo á Ponz.

433 «*Retrato* de un *Duque de Alba* enfermo, y un practicante con una jeringa en la mano.»

Con título semejante me da noticia D. Angel Barcia, el ilustrado jefe de la sección de estampas de la Biblioteca Nacional, de haber visto la cita de un cuadro, atribuído al Greco, en un inventario de la casa de Alba, del siglo XVIII. Así, serían tres los cuadros de este asunto en los inventarios de dicha casa, perteneciendo los otros dos á Velázquez y á Rizi. V. A. Paz y Melia, *Sales españolas*, segunda serie. Madrid, 1902, vol. 121 de la *Colección de escritores castellanos.* Advertencia, pág. VIII. Publica el *Diálogo* de Villalobos referente al suceso.

434, 435 «Dos cuadros de *Dos filósofos*, de más de medio cuerpo; su autor Greco.»

Inventario manuscrito de la galería del conde del Aguila, en Sevilla, en 1784. Folio 66 vuelto. Documento que posee el marqués de la Vega Inclán.

436 «602. (Dominico Theotocopuli, il Greco) (1550-1625). *La Virgen y Jesús*, con una mujer de rodillas á sus pies (III).»

Inventario de M. F. Quilliet. *Las colecciones de cuadros del Príncipe de la Paz*, por D. Juan P. de Guzmán. *España Moderna*, Agosto, 1900, t. 140, pág. 114.

437 «124. *Penitencia de unos religiosos;* de Dominico Theotocopuli, llamado el Greco.»

Catálogo... de la Real Academia de San Fernando, 1818. Lo cita también Th. Gautier: «une esquis-

se fantastique du même Greco réprésentant des moines en train d'accomplir des pénitences...» *Voyage en Espagne*, pág. 115. (El *Entierro del Conde de Orgáz* núm. 2124 *o* no figura todavía en este Catálogo.)

438, 439, 440 «... y á la derecha tres pinturas más, que todas parecen del Greco en su mal género, y representan á *San Miguel* Arcángel, á una *Reina* vestida á la antigua española, y á otra *Reina* también con un príncipe ó infante de la mano: ninguna de ellas nos parece digna de figurar más que en el sitio en que están.»

Toledo. Catedral, Sala de los Gigantones. Parro, *Toledo en la mano*, t. I, pág. 719.

441 «161. *La Institución del Sacramento de la Eucaristía.* (Figuras de la mitad del natural.)—1,49 × 1,02.»

Cat. de la Gal. del marqués de Salamanca.

442 «163. *La Anunciación.*»

0,58 × 0,42.—*Cat. de la Gal. del marqués de Salamanca.*

443 «255. *Mort de Saint François.*—1,21 × 1,09.»

Notice des tableaux de la Galerie espagnole exposés dans les Salles du Musée Royal au Louvre, Paris, 1838.

444 «450. *Un Evangeliste.*—0,65 × 0,30.»
En la *Notice*... anterior. *Supplément.*

445 «*Retrato de Vincentio Anastagi.*»

V. pág. 394.

446 «*Retrato con armadura.*»

V. pág. 395.

447 «*El Espolio.*»

Transición de Italia á España. 1575 á 1579.—0,73 × 0,54.—Tabla. V. pág. 170; lám. 28.

448 «Mezza figura d'un *Giovinetto* villano che sta soffiando un tizzone per ranimare la fiamma.»

V. pág. 98.

449 «Of the Spanish school I only remarked one specimen—a spirited and finely executed male *Portrait* by Domenico Theotocopuli called Il Griego.»

Treasures of Art in Great Britain by Dr. Waagen. Letter XXII, vol. II, pág. 420. Collection of Mr. Labouchere at Stoke.

450 «*Portrait* of D. Alvara de Basan (sic).»

Vendido en Londres, en Christie and Manson, en 1853, á Mr. Nienwenhuys, por 155 £. *Art Sales*, vol. II. London, 1888, pág. 254.

451 «897. *Don Rodrigo Ponze de Leon*, in rich gilt armour, wearing the order of the Golden Fleece, holding a baton in his right hand, his left resting on the hilt of his sword, a plumed helmet by his side.—Half-length. 50 ½ in. by 37 in.»

Catalogue of... Works of Art... of Ralph Bernal... sold... by Messrs. Christie and Manson, London, 1855, pág. 73. Citado también en *Art Sales*, vol. II, London, 1888, pág. 254.

452 «900. A *Spanish marshal*, in a yellow doublet and steel gorget, holding a baton, a morion at his side.—Half-length. 41 1/4 in. by 32 1/2 in.»

Catalogue of... Works of Art... of Ralph Bernal... sold by Messrs. Christie and Manson, London, 1855, pág. 74. Citado también en *Art Sales*, vol. II, London, 1888, pág. 254.

453 «1145. A *Spanish Officer*, in armour, after Greco. Small portraits—in oils.»

Catalogue of... Works of Art... of Ralph Bernal... sold by Messrs. Christie and Manson, London, 1855, pág. 95.

454 «Portrait of the *Artist's daughter:* head only. Circle.»

Vendido, en 1886, en Christie and Manson, por 300 £, de la colección de Mr. W. Graham, á Mr. Exors Vokins. *Art Sales*, vol. II, London, 1888, pág. 254. Citado también en *Memorials of Christie's. A Record of Art Sales from 1766 to 1896* by W. Roberts, London, 1897, pág. 92.

455 «*L'Arrestation de Jesus*...

... appartient à M. Piot. C'est l'esquisse terminée du grand tableau conservé dans la sacristie de la Cathedrale de Tolede.»

Exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains, par Paul Mantz. *Gazette de Beaux Arts*, t. X, 1874, página 298.

456 «Un beau et fier portrait d'homme (nº 170) appelé *l'Aretin* est aussi attribué par le Catalogue au Tintoretto, mais le faire en atteste plutôt l'école du Bassano ou

peut-être la main du curieux peintre El Griego.»

Academie de Londres, Exposition d'hiver, par Claude Phillips. *Gazette de Beaux Arts*, t. XXIX, página 180 (1).

---

(1) Al entrar en prensa este último pliego del *Catálogo*, aparece el número de Julio, 1907, de *Die Christliche Kunst*, Heft 10, con la conclusión del estudio de Zottmann, donde veo las siguientes indicaciones, de que no tenía noticia: 1.ª «La *Asunta*, atribuída al Greco en el Museo Calvet de Aviñón, con un paisaje muy finamente ejecutado, á la luz del día, es un excelente cuadro de origen español, pero no desciende del Greco» (pág. 221).—2.ª El retrato de *Julio Clovio* «recuerda mucho al Andrés Vesalio de Tintoretto, en la Pinacoteca de Munich» (pág. 232).—3.ª «Es de notar un *Retrato de hombre*, de muy expresiva fisonomía, en Copenhague» (pág. 234).—4.ª «Dos figuras de mujer se conocen todavía de su mano: la, en todo caso dudosa, que antes se titulaba *Madre de Tiziano*, en la Academia de Venecia... (0,46 × 0,37), una dama vieja, con traje negro, pañuelo blanco al seno y toca plegada, del mismo color. En el rostro de rasgos decididos, pálido como la cera, resplandecen con fuerza especial los ojos oscuros. Particularidades en dibujo y modelado, tales como la característica profunda escotadura del cuello y la fuerte acentuación de la laringe, hacen pensar en el Greco, pero el gran repinte no consiente formular juicio definitivo» (páginas 234 y 236).

Tampoco he podido introducir en su sitio correspondiente un retrato que acabo de ver en Toledo, y que guardan en clausura las monjas de la Purísima Concepción, vulgo «Las Benitas». Por el tamaño, es una miniatura: 0,09 × 0,06. Un papel, pegado por detrás, dice que representa al *Dr. D. Francisco de Pisa*, autor de la *Historia* de Toledo, que hemos citado principalmente con motivo del *Entierro del Conde de Orgáz*, muerto el 3 de Diciembre de 1616, á los 83 años, y el cual fundó un Beaterio anejo á dicho Convento. La pintura es sobre lienzo, pegado en tabla, probablemente cuando se le puso el marco de madera que lleva, y cuando se escribió el papel mencionado; tal vez, á mediados del siglo último. Entonces debió restaurarse el fondo y el traje. La cabeza queda intacta y es excelente. El capellán mayor de mozárabes representa tener entre 60 y 70 años, con pelo corto y barba puntiaguda, ambos ya enteramente blancos. La expresión acentuada, el modelado, el dibujo de la boca y de la oreja, y sobre todo el empleo de las lacas de carmín, hacen pensar en el Greco, quien, contemporáneo y convecino del Dr. Pisa, pudo bien retratarlo hacia 1600, que es la época á que parece corresponder la pintura.

ARQUITECTURA

Illescas (Toledo). Hospital de la Caridad.

457-1 *Retablo.*

Fin de la 2.ª época. 1604. V. pág. 460; lám. 48.

458-2 *Altar lateral de la epístola.*

459-3 *Altar lateral del evangelio.*

Titulcia (Madrid). Iglesia parroquial.

460-4 *Retablo.*

Última época. 1604 á 1614. V. pág. 460.

Toledo. Cigarral de Buenavista.

461-5 *Casa-Palacio.*

Última época. 1600 á 1614. V. págs. 15 y 458.

— Santo Domingo el Antiguo.

462-6 *Retablo.*

1.ª época. 1577. V. pág. 126; lám. 14.

463-7 *Altar lateral de la epístola.*

464-8 *Altar lateral del evangelio.*

— Capilla de San José.

465-9 *Retablo.*

2.ª época. 1597 á 1599. V. pág. 460.

466-10 *Altar lateral de la epístola.*

467-11 *Altar lateral del evangelio.*

Toledo. HOSPITAL DE TAVERA. Iglesia.

468-12 *Retablo.*

Última época. 1609 á 1614. V. pág. 461; lám. 140.

469-13 *Altar lateral de la epístola.*

470-14 *Altar lateral del evangelio.*

— SAN VICENTE MÁRTIR.

471-15 *Altar de la Asunción.*

Última época. 1508 á 1513. V. apénds. 4 y 8.

ESCULTURA

Illescas (Toledo). Hospital de la Caridad. Retablo.

Acroteras del frontón, lado de la epístola.

472-1 *Estatua de la Esperanza.*

Lado del evangelio.

473-2 *Estatua de la Fe.*

2.ª época. 1600 á 1604. Tamaño natural. V. página 464; lám. 48.

Presbiterio, muro de la epístola.

474-3 *Estatua de Isaías.*

Muro del evangelio.

475-4 *Estatua de Simeón.*

2.ª época. 1600 á 1604. Tamaño natural. V. página 464; lám. 141.

Toledo. Santo Domingo el Antiguo. Retablo.

Sobre el frontón del ático, lado del evangelio.

476-5 *Estatua de la Fe.*

En el centro.

477-6 *Estatua de la Caridad.*

Lado de la epístola.

478-7 *Estatua de la Esperanza.*

Sobre el entablamento, lado del evangelio.

479-8 *Estatua de un profeta.*

Lado de la epístola.

480-9 *Estatua de un profeta.*

En el tímpano del frontón.

481-10 *Dos niños sosteniendo un medallón con la «Santa Faz».*

1.ª época. Hacia 1577. Todas, de tamaño mayor que el natural. V. pág. 132; lám. 14.

Toledo. SEMINARIO.

482-11 *Grupo de la Virgen y cuatro ángeles poniendo la casulla á San Ildefonso.*

1585 á 1587.—0,85 × 1,25.—Alto relieve, casi exento. V. pág. 468; lám. 142.

— HOSPITAL DE TAVERA. Iglesia. Retablo.

Cuerpo inferior, nicho de la epístola.

483-12 *Estatua de San Pablo.*

Nicho del evangelio.

484-13 *Estatua de San Pedro.*

Cuerpo superior, nicho de la epístola.

485-14 *Estatua de San Mateo.*

Nicho del evangelio.

486-15 *Estatua de Santiago.*

Sobre el entablamento del cuerpo superior, en el centro.

487-16 *Estatua de Jesús crucificado.*

Lado de la epístola.

488-17 *Estatua de San Juan.*

489-18 *Estatua de Santo Tomás.*

Lado del evangelio.

490-19 *Estatua de la Virgen.*

491-20 *Estatua de San Andrés.*

Última época. 1609 á 1614. Todas, mayores que el natural. Tal vez las dejó sin concluir. V. pág. 461.

Toledo. Marqués de la Vega Inclán. Casa del Greco.

492-21 *La Virgen.*

¿2.ª época. 1594 á 1604?—0,35.—V. lám. 142 *bis*. Se ve bien, sobre todo en el velo, que sobre el primitivo dorado ha sido estofada con flores de color, posteriormente. El dibujo de la cabeza y del cuello, el plegado de los paños, las líneas del busto y del torso, y el canon de diez rostros, acusan la mano del Greco. Es interesante el hallazgo, como pista para otros ejemplares análogos que, sin duda, han de encontrarse en Toledo y la región castellana. Adquirido en el comercio en Toledo.

LOCALIDAD DESCONOCIDA

493-22 *Ornato de madera para «El Espolio».*

1585 á 1587. V. pág. 185.

494-23 *Guarnición y adorno para el «Entierro del Conde de Orgáz».*

¿1584 á 1586? V. pág. 233.

495-24 *Retablo del Colegio de D.ª María de Aragón.*

2.ª época. ¿1590 á 1596? V. pág. 291.

496-25 *Sepulcro de D. Gedeón de Hinojosa.*

497-26 *Sepulcro de D.ª Catalina Velasco.*

¿Última época? ..... Illescas, Convento de San Francisco. Mármol. V. pág. 463.

DIBUJOS

Madrid. Biblioteca Nacional.

498-1 *San Juan Evangelista.*

0,255 × 0,155.—V. pág. 471; lám. 21.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFÍA

ADVERTENCIA.—No se mencionan aquí todos los lugares donde el Greco aparece citado: historias, diccionarios, viajes, guías, catálogos, etc., la mayoría de ellos, no haciéndolo, sino de pasada y como mera repetición y extracto—con frecuencia erróneamente—de otros anteriores. Inclúyense sólo: 1.°, las fuentes antiguas y modernas, que suministran datos de primera mano; 2.°, los estudios especiales de mayor interés publicados en revistas y periódicos, aunque no todos tengan la misma importancia; y 3.°, algunos de los libros, de diversa índole, que contienen, ya noticias y resúmenes sobre la vida y obras del pintor, ya apreciaciones de valer y nuevos puntos de vista acerca de su arte.

ALCÁNTARA, FRANCISCO.—*El precursor de Veldázquez.*—En *La Justicia.* Madrid. Números 94 y 95, 1888.—Juicio, en el sentido que indica el título, sobre los principales cuadros del Greco.

——— I. *Ante las obras del Greco.*—II. *El Greco y sus obras.*—III. *El Greco, pintor cristiano.*—En *El Imparcial.* Madrid, 29, 31 Mayo y 5 Junio de 1902.—Estudio sobre el arte del Greco, con motivo de la Exposición de sus obras.

ARTEAGA, D. FÉLIX DE.—*Obras posthumas divinas y humanas...* Madrid. Por Carlos Sánchez. Año 1641.—Cuatro sonetos, dedicados: «Al túmulo que hizo el Griego en Toledo para las honras de la Reyna Margarita, que fué de piedra»; «Al mismo Griego en un retrato que hizo del Autor»; «A un rayo que entró en el aposento de un pintor»; «Al túmulo de este mismo pintor que era el Griego de Toledo».—En el primero y en el último, se halla explícitamente dicho que el Greco era de Creta. V. Apéndice 7.

BACHELIN, L.—*Tableaux anciens de la Galerie Charles 1er. Roi de Roumanie. Catalogue raisonné, avec 76 heliogravures de MM. Braun, Clement et Cie.* Paris, 1898.—Observaciones críticas sobre los nueve cuadros del Greco que en la Galería existen; 3 reproducciones.

BAROJA, PÍO.—*Cuadros del Greco.*—En *El Globo.* Madrid, Julio, 1900. «I. Los retratos del Museo del Prado. Número 8.970.—II. Asuntos religiosos del Museo del Prado. Número 8.975.—III. Tierra Castellana. En Santo Tomé. Número 8.983».—Impresiones.

BERUETE, A. DE.—*Velázquez.* Paris, 1898.—Juicio y relación de Velázquez con el Greco.—Traducción inglesa: *Velázquez* by A. de Beruete, With 94 plates. Methuen and Co. London, 1906.

Βικελας, Δ.—Δομήνικος Θεοτοκόπουλος.—En Εικονογραφημενη Εστια. Atenas, núm. 10, 13 Marzo 1894.—Restablece el verdadero nombre del pintor, desfigurado por los escritores italianos y griegos, con bibliografía de éstos, y cree ser el primero en leer en los cuadros la palabra *cretense.*

——— Και παλιν περι Θεοτοκόπουλου.—En Εικονογραφημενη Εστια. Atenas, núm. 15, 22 Mayo 1894.—Noticias de cuadros y opiniones de autores sobre el Greco.

BODENHAUSEN, DR. EBERHARD FREIHERR VON...—*R. A. M. Stevenson. Velázquez, übersetz und eingeleitet von...* Mün-

chen, 1904, Bruckmann.—En su *Introducción*, dedica las páginas 23 á 26 á comparar á Velázquez con el Greco, analizando el influjo de éste sobre aquél; pero solamente con motivo de los cuadros de uno y de otro que representan la *Coronación de la Virgen*.

Boehn, Max von...—*El Greco*. Separat-Abdruck aus *Das Museum*. X. 10. Stuttgart, 1905.—Excelente crítica de la personalidad del pintor. En los datos sigue á Justi.

Butrón, D. Juan.—*Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*. Madrid, 1626.—Primera vez que aparece el nombre del Greco incluído entre noticias biográficas de otros pintores.

Carducho, Vicente.—*Diálogos de la pintura*. Madrid, 1633. Segunda edición, Madrid, 1865.—Razones que el Consejo de Hacienda tuvo para sentenciar en favor de la pintura el pleito entre el alcabalero de Illescas y el Greco.

Casellas, R.—*La estatua del Greco por Reynés*.—En *La Vanguardia*. Barcelona, 30 Agosto 1898.—Corta noticia y apreciaciones.

Ceán Bermúdez, D. Juan Agustín.—*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800.—Noticias de vidas y obras. Rectificaciones de Palomino. Nuevos datos de archivos. Primer bosquejo de Catálogo. Muy utilizado por los posteriores.

Cole, Timothy.—*Old Spanish Masters*.—II. *Portrait of the daughter of El Greco*.—En *The Century illustrated Monthly Magazine*. London, núm. 4, Febrero 1902.—Descripción de dicho cuadro (lám. 108), con grabado en madera del mismo. En el núm. 3, Enero 1903, reproduce, sin texto, el *Pintor* del Museo de Sevilla (lám. 125).

Cook, Captain S. S.—*Sketches in Spain during the years 1829, 30, 31 and 32*... Vol. II. London. Th. and W. Boone MDCCCXXXIV.—Una de las mejores noticias, especiálmente por su acertado juicio sobre el Greco.

Cossío, M. B.—*La pintura española.*—En la *Enciclopedia popular ilustrada de Ciencias y Artes*, por F. Gillman. Madrid, Gras y C.ª, 1886.—Corta noticia. Importancia del Greco en la pintura española.

——— *Preparación para el estudio del arte en Toledo.*—En el *Boletín de la Institución libre de enseñanza.* Madrid, 1897, núm. 442.—Indicación sobre la importancia del Greco en la historia de la pintura y en Toledo.

——— *Documentos inéditos para la historia del arte español. El autógrafo del Greco.*—En *La Lectura.* Madrid, número 50, Febrero, 1905.—Publícanse tres peticiones: dos del Greco, una de ellas escrita toda por el pintor (su único autógrafo conocido), y la tercera, de Jorge Manuel. Estudio del cuadro *La Asunción* de San Vicente, en Toledo (lám. 61), á que hacen referencia. Facsímile del autógrafo. V. Apénds. 4 y 8.

——— *Más documentos inéditos para la historia del arte español. La Casa Ayuntamiento de Toledo.*—En *La Lectura.* Madrid, núm. 53, Mayo, 1905.—Prueban que dicha casa no fué obra del Greco, sino de Juan de Herrera, y que Jorge Manuel estuvo encargado de ella como alarife. Facsímile de un autógrafo de éste. Apénds. 5 y 9.

Diccionario enciclopédico hispano-americano. Barcelona. Montaner y Simón. Tomo XX, 1907. Artículo *Theotocopuli ó Theotocopulo (Domingo).*—Nota biográfica, siguiendo principalmente á Madrazo.

Dick, Stewart.—*The Heart of Spain. An artist's impressions of Toledo.* T. N. Foulis. London, 1907.—El capítulo VII está dedicado al Greco. Excelente crítica del pintor, desde el punto de vista moderno, y su comparación con Velázquez. 4 ilustraciones.

Domenech, Rafael.—*Arte español moderno. Pintura.*—Apéndice tercero, en la traducción española de *Apolo*, por Salomón Reinach.—Concede al Greco toda la importancia

que merece. Biografía, crítica, observaciones personales. 6 pequeñas ilustraciones.

El Wagner de la pintura. El Greco: su vida y sus obras.—En *Alrededor del Mundo.* Madrid, 5 Junio 1902.—Breve noticia sobre vida, estilo y cuadros del Greco. 4 ilustraciones.

Ene.—*Exposición de obras del Greco.*—En *Blanco y Negro.* Madrid, 7 Junio 1902, núm. 579.—Brevísima nota, protestando contra la locura y las *dos maneras* que se atribuyen al Greco. 2 ilustraciones.

Foradada y Castán, D. José.—*Datos biográficos desconocidos ó mal apreciados, acerca del célebre pintor Dominico Theotocópoli.*—En la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.* Madrid, 1876, números 8 y 9.—Publica por primera vez la partida de defunción del Greco.

Gautier, Théophile.—*Voyages en Espagne* (1840). Paris, 1878.—Impresiones y juicios muy acertados.

Góngora, D. Luis de.—*Todas las obras de...* Madrid, 1633.—Un soneto: «Al sepulcro de Dominico Greco, excelente pintor». Apénd. 7.

Grau Delgado, J.—*Notas de viaje.*—En *La Vanguardia.* Barcelona, Junio 1900.—Impresiones.

Guillén García, D. G. J.—*Dominico Theotocópuli* (El Greco).—En la *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica barcelonesa.* Barcelona, 1899, números 13 y 14.—Artículo de conjunto, siguiendo á Madrazo, y catálogo, siguiendo á Cean, con muy pocas adiciones.

Justi, Carl.—*Diego Velázquez und sein Jahrhundert.* Bonn, 1888. Zweite neubearbeitete Auflage, 1903.—Publica por primera vez que el Greco se firmaba en sus cuadros «Cretense». Pormenores originales sobre la época y cuadros italianos del pintor.

Justi, Carl.—*Domenico Theotocopuli von Kreta.*—En *Zeitschrift für Bildende Kunst.* Leipzig. VIII Jahrg. 1897, Heft 8 und Heft 11; IX Jahrg, 1898, Heft 9.—Excelente estudio sobre el Greco. Nuevas investigaciones originales sobre la época y obras italianas del pintor. Utiliza todas las fuentes con el esmero y discreción que caracterizan al docto profesor. Incompleto; alcanza sólo á la época del San Mauricio.

Κωνσταντοπούλος, Κ.—Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος εν Ιταλια.—En Αρμονια. Atenas, núm. 3, Marzo 1900.—Extracto de los artículos de Justi, con un apéndice original sobre el origen bizantino del apellido y familia Θεωτοκος.

Lafond, Paul.—*La Collection de D. Pablo Bosch à Madrid.*—En *Les Arts.* Paris, Octubre 1903, nº 22.—Breves indicaciones. 3 ilustraciones.

——— *Domenikos Theotokopuli dit le Greco.*—En *Les Arts.* Paris, nº 58, Octubre 1906.—Número consagrado por entero al pintor. Datos biográficos y examen de sus obras principales. A pesar de algunos errores de hecho (p. ej.: continuar dando como *Retrato del Cardenal Quiroga* el *San Jerónimo* de la Galería Nacional de Londres), es hasta ahora el estudio más completo en francés, estimable además por sus hermosas 31 ilustraciones.

——— *La Chapelle San José de Tolède et ses peintures du Greco.*—En la *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, Noviembre 1906.—Indicaciones sobre la fundación de la Capilla y descripción de sus cuadros. Traduce la Concordia entre el Greco y el patrono de la Capilla sobre el precio del Retablo; documento ya publicado en español desde 1901. La *Asunción*, que reproduce y de la que habla extensamente, no estuvo nunca en la Capilla. Es hoy propiedad de D. Luis Navas, en Madrid, y antes, del marqués de la Vega Inclán.

Laudrin, H.—*Le Musée de Madrid.*—En la *Revue des Beaux-Arts.* 17 Setiembre 1893.—Crítica.

Lavice, A.—*Revue des Musées d'Espagne. Catalogue raisonné...* Paris, 1864.—Noticias de cuadros.

Lefort, Paul.—*La peinture espagnole.* Paris, 1893.—Indicaciones de conjunto.

———— *Le Greco.*—En *Histoire des Peintres. Ecole Espagnole.* Paris.—Noticia y crítica.

Lostalot, A. de.—IV. *L'Ecole Espagnole. La peinture jusqu'au XVII siècle.*—En *Les Musées de Madrid.* Paris, 1896.—Apreciaciones en sentido moderno.

López de Ayala y Alvarez de Toledo, Jerónimo.—*Toledo en el siglo XVI.* Discurso leído ante la Real Academia de la Historia. Madrid, 1901.—Publica entre los documentos, con el núm. xii: «Nuevos datos acerca de El Greco. Concordia entre Dominico Theotocópuli y el Patrono de la Capilla de San José de Toledo sobre el precio del Retablo, hecho por aquél para dicha Capilla (1599)».

Lynch, Hannah.—*Toledo.* London, 1898.—En este libro, más abundante de erudición histórica que de noticias de arte, la autora, siguiendo acertadamente la inspiración del señor Beruete, ha consagrado un capítulo al Greco, concediéndole toda la importancia que merece. Prescindiendo de ciertos errores en la parte biográfica, es uno de los mejores artículos sobre el artista y hace inútil consultar, en este punto, para Toledo, á Ford y á Baedeker.

Λυντς, Αννα.—Δομήνικος Θεοτοκόπουλος.—En Παναθήναια. Atenas, núm. 65, 15 Junio 1903.—Extracto del capítulo sobre El Greco, en su libro *Toledo.* 7 ilustraciones; 3 de ellas, de cuadros que se hallan en Atenas.

Llaguno y Amirola, D. Eugenio.—*Noticias de los arquitectos y arquitectura de España hasta su restauración.* Madrid, 1829.—Datos sobre vida y obras.

Madrazo, D. Pedro de.—*Catálogo descriptivo é histórico de*

los cuadros del Museo del Prado de Madrid. Parte primera. Escuelas italianas y españolas. Madrid, 1872.—Biografía y noticias de cuadros.

MADRAZO, D. PEDRO DE.—*Dominico Theotocópuli* (El Greco).—En el *Almanaque de la Ilustración española y americana.* Madrid, 1880.—El artículo de conjunto más completo en español, aunque con alguna inexactitud en datos.

MARTÍ Y MONSÓ, JOSÉ.—*Dominico Theotocópuli intérprete griego.*—En el *Boletín de la Sociedad castellana de excursiones.* Valladolid, Noviembre 1903, núm. 11.—Extracto del proceso contra Michel Rizo Carcandil, griego, acusado de morisco en la Inquisición de Toledo, y en el cual sirvió el Greco de intérprete y declara el lugar de su nacimiento.

MARTÍNEZ, JUSEPE.—*Discursos practicables del Nobilísimo arte de la Pintura.* Madrid, 1866.—Noticias procedentes de época muy próxima al Greco, pues su autor escribe á mediados del siglo XVII.

MARTÍNEZ RUIZ, J.—*El Museo. Una sala para el Greco.*—En *La Correspondencia de España.* 18 Diciembre 1901.—Breve artículo sobre la evolución de la crítica respecto del Greco.

MOULIET, PIERRE.—*Une série d'expositions retrospectives et modernes de peintures étrangères.*—En *Le monde catholique illustré.* Paris, nums. 10-11, Mayo-Junio 1902.—Brevísima indicación sobre la importancia del pintor. 8 ilustraciones.

NAVARRO LEDESMA, FRANCISCO.—*El Greco en Toledo.*—En *La Ilustración Nacional.* Madrid, 1894, núm. 36.—Rectificación al artículo del Sr. Rico, en cuanto á los datos.

ORLANDI, R. P. PELLEGRINO ANTONIO.—*Abecedario Pittorico... ristampato... dall'Signor Cavaliere D. Francesco Solimena.* Napoli, 1733.—Cita ya al Greco, tomada la noticia de Butrón. En la edición de Venecia, 1753, *corretta da Pietro Guarenti*, aparece, además, otro artículo: *Domenico Teos-*

copoli, con una noticia más extensa, tomada de Palomino. A este sigue Preziado, en la *Racolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura*. Roma, 1766, t. v.—Lanzi, que los aprovecha, en su *Storia pittorica della Italia*, nada añade de nuevo; lo mismo que Ticozzi, en su *Dizionario dei Pittori*.

Pacheco, Francisco.—*Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza*. Sevilla, 1649.—Segunda edición. Madrid, 1866. Las noticias más directas é inmediatas sobre el Greco.

Palomino de Castro y Velasco, D. Antonio.—*Museo Pictórico y Escala Optica*. Madrid, 1715.—El tomo III, que es aquí el interesante, lleva por título: *El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1724.—El primer biógrafo del Greco, utilizado y seguido por casi todos los posteriores.

Parro, D. Sisto Ramón.—*Toledo en la mano*. Toledo, 1857.—Datos sobre cuadros en Toledo.

Pisa, El Dr. Francisco de.—*Apuntamientos para la segunda parte de la Historia de Toledo...* 1612.—Manuscrito en la Biblioteca provincial de Toledo. Datos para el *Entierro del Conde de Orgáz*.

Ponz, D. Antonio.—*Viaje de España*. Madrid, 1776.—Noticias y descripción de cuadros.

Rico, Martín.—*El Greco en Toledo*.—En *El Liberal*. Madrid, 30 de Noviembre de 1894.—Juicio encomiástico.

Ritter, William.—*La Galerie des Tableaux du roi Charles Ier de Roumanie*.—En *L'Art et les Artistes*, París, núm. 19, Octubre 1906.—Indicaciones inspiradas en el *Catálogo* de la misma galería de M. L. Bachelin. 2 ilustraciones.

Robinson, J. C.—*Memoranda on fifty Pictures...* London, 1868, nº 28. *Domenico Theotocopulo called «Il Greco». Christ driving the Money-Changers out of the Temple.*—

Observaciones interesantes acerca del pintor, al describir dicho cuadro, que es el que hoy posee en Richmond Sir Frederic Cook (lám. 7 *bis).*

Ronchini, Amadio.—*Atti e Memorie della R. R. Deputazione di Storia patria per le provincie modenensi e parmensi. V.* III. Módena, 1865.—Publica por primera vez la carta de Clovio al Cardenal Farnesio, sobre El Greco, único documento del Greco en Italia.

Rusiñol, Santiago.—*Impresiones de arte.* Barcelona.—Apreciaciones entusiastas en sentido modernista.

Sakcinski, Ivan Kukuljevic.—*Jure Glovic prozvan Julijo Klovio...* Zagreb, 1878.—Publica la carta de Clovio al Cardenal Farnesio, recomendando á un joven candiota, discípulo de Tiziano, tomada de Ronchini, y hace notar que éste da ya por seguro que se refiere á Domenico Teotocópuli, citando el retrato de Clovio por el Greco en el Museo de Nápoles.

Sanpere y Miquel, D. Salvador.—*Domenikos Theotokopoulos.*—En la *Revista de la Asociación artístico-arqueológica barcelonesa.* Barcelona, 1900, núm. 18.—El artículo más completo sobre la persona del Greco, utilizando todo lo anterior, incluso Justi.

——— *El Greco,* por...—Este trabajo ocupa todo el número 71 (30 Enero 1902) de la revista de Barcelona, *Hispania*, que está consagrado al Greco. Sirve de complemento al estudio citado anteriormente, del cual repite gran parte. Discurre sobre el Greco en Venecia y en Roma, la analogía de su técnica con la de los cretenses y las diferentes fases de su arte en España. 22 ilustraciones.

——— *Exposiciones Rosales y Greco.*—En la revista *Album Salón*, núm. 115. Barcelona, 1.º de Junio de 1902.—Breves observaciones acerca del pintor, con motivo de algunos de sus cuadros. 4 ilustraciones.

SANTOS, P. FR. FRANCISCO DE LOS.—*Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial.* Madrid, 1657.—Nueva edición, más completa, en 1698.—Noticias de cuadros del Greco en el Escorial.

SIGÜENZA, P. FR. JOSEF DE.—*Historia de la Orden de San Gerónimo.* Madrid, 1605.—El tomo III, que contiene la *Descripción del Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, y que es el que interesa ahora, ha sido reimpreso en Madrid, en 1881. Datos sobre el San Mauricio.

SOLVAY, LUCIEN.—*L'art espagnol.* Paris, 1887.—Juicios acerca del colorido.

STIRLING, WILLIAM.—*Annals of the Artists of Spain.* London, 1848.—Edición completa de las *Obras de Sir W. Stirling-Maxwell.* Londres, 1891.—Aprovecha y hace inútiles todos los autores anteriores ingleses que citan al Greco: *Anecdotes...*, by R. Cumberland, 1782; *Dictionary...*, by A. O'Neil, 1833-34; *History...*, by the author of *Travels through Sicily*, etc., 1843; *Handbook...*, by Richard Ford, 1845; y *Handbook...*, by Sir Edmund Head, 1848. Y es seguido y extractado por todos los posteriores que he podido ver, y que, con frecuencia, no se han cuidado de corregir los datos erróneos ni los cambios experimentados: *Murillo and the Spanish School of Painting*, by W. B. Scott, 1873; *French and Spanish Painters...*, by James Stothert, 1877; *Painting, Spanish and French*, by Gerard W. Smith, 1884.—Es de lamentar que la 2.ª edición de los *Annals* no esté tampoco corregida y puesta al corriente en este punto.

SYMONS, ARTHUR.—*A Study at Toledo.*—En *The Monthley Review.* Marzo, Londres, 1901.—Análisis muy interesante de las condiciones peculiares del Greco. Algunos errores de hecho. No se hace notar que la *Asunción*, en el Altar mayor de Santo Domingo el Antiguo, es una copia; se atribuye al Greco, siguiendo á guías faltas de crítica, el *Retablo de Santa Clara*, que es de Tristán; y no se citan las admirables pinturas de la *Capilla de San*

José, tan interesantes por todos conceptos en la obra del Greco.

The New York Herald.—*Supplément d'art.* Paris, 27 Diciembre, 1903. *Le Louvre achète un tableau par le Greco.*—Breve noticia sobre biografía, método, estilo. Con ilustración del *San Luis* (lám. 56). El número de 29 Mayo, 1904 reproduce el *Retrato de Paravicino* (lám. 131).

Tormo y Monzó, Elías.—*Desarrollo de la pintura española del siglo XVI.* Madrid, 1902.—Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid, en 1900. Utiliza lo anterior para datos y análisis de cuadros. Crítica personal. Observaciones interesantes sobre el bizantinismo del Greco, por lo que hace á la expresión de sus figuras.

Utrillo, Miguel.—*Le Greco.*—En *L'Art et les Artistes*, número 6. París, Setiembre, 1905.—Breve artículo de conjunto. 10 ilustraciones.

———— *Domenikos Theotokopulos «El Greco»* per... Barcelona, Establiment gráfic Thomas.—Es una colección de 50 pequeñas ilustraciones, fotograbadas de las más importantes obras del Greco, con una corta noticia al frente sobre la vida y carácter del mismo, escrita en catalán, y una bibliografía al final. Constituye el primer volumen de la *Colecció de vulgarisació Forma.* Se ha publicado en Octubre de 1906 y es imitación de la biblioteca económica de arte: *The Masterpieces*, publicada por Gowans and Gray en Londres y Glasgow. Hay también edición en francés.

Varios.—*Los olvidados. El Greco.*—En *Mercurio.* Madrid, 3 Marzo 1901.—Colección de pequeñas notas sobre la crítica, el ambiente y los cuadros del Greco.

Venturi, Adolfo.—*Tre quadri della raccolta dei principi del Drago in Roma.*—Estratto da *L'Arte*, anno vii, fasc. i-ii.—Nota breve sobre *El Espolio* (lám. 29), con reproducción.

VILLEGAS, MAESTRO ALONSO DE.—*Flos Sanctorum. Tercera parte en que se escriuen las vidas de Sanctos extrauagantes y de varones Illustres en virtud...* Toledo... M.D.LXXXIX. Al final, con nueva paginación y portada, dice: *Addicion á la tercera parte del Flos Sanctorum: en que se ponen vidas de varones illustres: los quales aunque no estan cannonizados, mas piadosamente se cree dellos que gozan de Dios por hauer sido sus vidas famosas en virtudes segun lo colligio de auctores graues y fidedignos el Maestro Alonso de Villegas.* Con privilegio. En Toledo en casa de Pedro Rodriguez, Impressor. Año de M.D.LXXXVIII.—En esta parte de esta ¿segunda? edición, al folio 30 verso: *Vida 184 Del Illustre don Gonçalo Ruiz de Toledo*, hallo la primera cita impresa en España sobre el Greco. Dice, al margen, al hablar del *Entierro:* «Dominico | Theotocopu | li de naciō | Griego». Y en el texto: «y costó sin la guarnicion y adorno mil y doziētos ducados. Fue el artifice y pintor Dominico Theotocopuli de nacion griego».

VIARDOT, LOUIS.—*Les Musées d'Espagne... suivis de notices biographiques sur les principaux peintres de L'Espagne.* Paris, 1855.—Fuente principal de otros autores franceses.

VINIEGRA, SALVADOR.—*Catálogo ilustrado de la Exposición de las obras de Domenico Theotocópuli, llamado El Greco.* J. Lacoste, sucesor de Laurent, fotógrafo-editor, Madrid, 1902.—Dicha exposición es la que se celebró en Junio del año indicado en el Museo Nacional de Pintura y Escultura. Precede una pequeña noticia sobre el Greco y sus obras. Consta de dos partes. La primera comprende los cuadros del pintor que se hallan en el Prado. La segunda abraza 61 números correspondientes á las obras más ó menos auténticas, que los particulares expusieron. 37 pequeñas fototipias.

WYZEWA, T. DE.—*Les Grands peintres de l'Espagne et de l'Angleterre.* Paris, 1891.—Corta noticia y juicio.

ZARCO DEL VALLE, D. M. R.—*Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España.* Madrid, 1870.—

Cuentas y litigio del *Espolio*. Encargo y cuentas del retablo para dicho cuadro.

ZOTTMANN, LUDWIG.—*Zur Kunst von «El Greco»*. En *Die Christliche Kunst*. München, III Jahrgang. Hefte 3, 4, 5, 8, 9 y 10, Diciembre 1906, Enero, Febrero, Mayo, Junio y Julio 1907. 31 ilustraciones.—El último estudio de importancia acerca del Greco. Como indica su título, no es de erudición biográfica ni comprensivo de todos los aspectos de la obra del pintor. Lo avaloran principalmente, de un lado, la indicación de los cuadros que, atribuídos á otros autores, ha ido la crítica, en estos últimos años, con más ó menos fundamento, devolviendo al Greco, como pertenecientes á su época italiana; y de otro, las observaciones relativas al análisis del empleo de la luz y del color, estudiado comparativa y progresivamente en muchas de sus pinturas. Los juicios son interesantes, aunque, á veces, se fundan en ejemplares que notoriamente, ó son copias ó no pertenecen al Greco, p. ej.: la *Pentecostés*, de la Iglesia de la Trinidad, y la *Despedida de Cristo y su Madre*, de la Iglesia de San Vicente, ambas de Toledo. Algunos errores de hecho, como dar por original el *Espolio* de Jorge Manuel, en el Museo del Prado; decir que, como el de Lyon, sólo es «un fragmento, ó sea la parte alta del de Toledo» (Heft 5, pág. 108); creer que tienen razón los que piensan que el *San Jerónimo*, de Londres, es el retrato del Cardenal Quiroga; repetir que el *San Martín* reproduce los rasgos del Príncipe D. Carlos, etc. (Heft 10, págs. 230 y 231), en nada amenguan los muy interesantes juicios que el trabajo contiene.

APÉNDICES

Apéndice núm. 1. (V. pág. 2.)

PARTIDA DE DEFUNCIÓN DEL GRECO

332

ma. niña — En quatro dias del mes de abril de mill y seys
cientos y catorce años falescio maª hija de
Pº Ruiz de ocho meses enterrose en S. Cruz
[illegible] dio mº real de velas.

dominico greco — En siete del falescio dominico greco no hi-
-zo tesmto. Recibio los sacramentos. enterrose en
Sto. domingo el antiguo dio velas.

Apéndice núm. 2. (V. pág. 19.)

FIRMAS DEL GRECO

1 ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΡΗΣ

ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΡΗΣ ΕΠΟΙΕΙ 2

ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟ ΚΟΠΟΥΛΟΣ ΕΠΟΙΗ 4

3 ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΡΗΣ ΕΠΟΙΗ

δομήνικος θεοτ̄ χο̄ ἐποίει: 7

5-6 ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ δ. θ.

9 Dome Theotocopuli

Dom.° Theotocopuli 10

8 δομήνικος θεοτοκόπουλος ἐποίει

1. *La Purificación del Templo*........... Núm. 349; lám. 7 *bis*.
2. » » .... » 348; » 7
3. *La Curación del Ciego*....... .... » 354; » 5
4. *San Francisco de Asis*............... » 326; » 93
5. *La Magdalena*...................... » 275; » 70
6. *La Virgen, Santa Inés y Santa Tecla*...................... Núm. 241; lám. 45
7. *Retrato de un caballero desconocido* .... » 74; » 111
8. *San Bernardino*... » 68; » 90
9. Tasación del *Espolio*. 15 Junio 1579........... Archivo de Protocolos, Toledo.
10. Contrato del *Retablo* de Tavera. 19 Mayo 1609. » » »

Apéndice núm. 3. (V. págs. 27 y 518.)

(V. págs. 27 y 518.)

A. SELLO DE MANUEL, DE LA FAMILIA THEOTOCOS





B. FIRMAS DE JORGE MANUEL

1 Jorje Manuel Theotocopuly

Jorge Manuel Theotocopuly 2

1. *El Espolio,* del Museo del Prado; lám. 32.
2. Contrato del *Retablo* de Tavera, 1609. Archivo de Protocolos, Toledo.

AUTÓGRAFO DEL GRECO

[illegible]

Domj.co Theotocopuli V.o desta Ciudad digo que yo e echo un reta
blo para la capilla de isabel de oballe el qual e echo por
orden de V.S.ia y le tengo acabado y una de las condiciones
de la escritura es que se aya de tasar primero que se ponga
y se quiero poner
A V.S.ia pido y suplico mande se nombren tasadores que se
junten con los que yo nombrare que en ello recebire md

Domj.co Theotocopuli

Apéndice núm. 5. (V. pág. 40.)

AUTÓGRAFO DE JORGE MANUEL.

Jorje Manuel digo que yo e suplicado a V. S.ria muchas beZes me aga M.d de pagarme lo que se me deue de la obra i no se a echo a cuya causa los oficiales a quien yo deuo su trabajo me tienen preso en la CorZel publica adonde el S.r Coresidor me mando poner y pues no es Justo que yo padeZca prision por lo q V. S.ia me debe &

Pido i suplico a V. S.ria mande que se me pague lo que se me deue o a lo menos se me den por aora dos o tres mil reales para que yo pueda pagar lo que deuo y en el interin se suplique al S.r Coresidor me mande soltar en que reZebire M.d y sara Justicia que pido &

Jorje Manuel
Theotocopuly

Apéndice núm. 6. (V. pág. 42.)

CASA DEL GRECO Y SU BARRIO EN TOLEDO



Apéndice núm. 7.

Los cuatro sonetos que Fray Hortensio Félix Paravicino dedicó al Greco, y se hallan en la primera edición de sus obras. (V. *Bibliografía* y págs. 12 y siguientes.)

Al túmulo que hizo el Griego en Toledo para las honras de la Reyna Margarita, que fué de piedra.

SONETO

Huesped curioso á quien la pompa admira,
deste aparato Real milagro Griego,
no lúgubres exequias juzgues ciego,
ni marmol fiel en venerable pira.
El Sol que Margarita estable mira
le arrancó del fatal desasossiego
desta vana region, y en puro fuego,
vibrantes luzes á su rostro aspira.
Al nacar que vistió cándido, pone
Toledo agradecido, por valiente
mano decreta caxa peregrina.
Tosca piedra la maquina compone,
que ya su grande Margarita ausente,
no le ha quedado á España piedra fina.

(Folio 62 vuelto.)

Al mismo Griego en un retrato que hizo del Autor.

SONETO

Divino Griego de tu obrar, no admira,
que en la imagen exceda al ser el arte,
sino que della el cielo por templarte
la vida, deuda a tu pinzel retira.
No el Sol sus rayos por su esfera gira,
como en tus lienços, basta el empeñarse (1)
en amagos de Dios, entre a la parte
naturaleza que vencer se mira.
Emulo de Prometheo en vn retrato
no afectes lumbre, el hurto vital dexa,
que hasta mi alma á tanto ser ayuda.
Y contra veinte y nueve años de trato,
entre tu mano, y la de Dios, perpleja,
qual es el cuerpo en que ha de viuir duda (2).

(Folio 63.)

---

(1) *Sic.* Fácilmente se comprende la errata.

(2) Este Soneto se ha publicado recientemente, traducido al inglés y en verso, en *Museum of Fine Arts Bulletin*. Boston, Junio, 1907. Núm. 26, con un fotograbado del *Retrato de Paravicino.*

A un rayo, que entró en el aposento de un Pintor.

SONETO

Ya fuesse Griego ofensa, ó ya cuidado,
que émulo tu pincel de mayor vida,
le diese á Jobe, nieue vi encendida,
el taller de tus tintas ilustrado.
Ya sea que el laurel horror sagrado,
guardó la lumbre ya que reprimida,
la saña fué de imagen parecida,
desvaneció el estruendo, venció el hado.
No por tus lienços perdonó á Toledo,
el triunfador del Asia, antes más dueño
governaste del cielo los enojos.
Embidia los mostró, templólos miedo,
y el triunfo tuyo su castigo, ó ceño,
hiziste insignias, quando no despojos.

(Folio 73 vuelto.)

Al tumulo deste mismo Pintor, que era el Griego de Toledo.

SONETO

Del Griego aqui lo que encerrarse pudo
yaze, piedad lo esconde, fee lo sella,
blando le oprime, blando mientras huella
çafir, la parte que se hurtó del nudo.
Su fama el Orbe no reserva mudo,
humano clima, bien que á obscurecella,
se arma uña embidia, y otra tanta estrella,
nieblas no atiende de Orizonte rudo.
Obró á siglo mayor, mayor Apeles,
no el aplauso venal, y su estrañeza
admirarán no imitarán edades.
Creta le dió la vida, y los pinceles
Toledo, mejor patria donde empieça
á lograr con la muerte, eternidades.

(Folio 74.)

El Soneto que Góngora dedicó al sepulcro del Greco, copiado de las «Obras en Verso del Homero español que recogio Juan Lopez de Vicuña... En Madrid. Por la viuda de Luis Sanchez Impressora del Reyno. Año M.DC.XXVII».

Sonetos fúnebres.

SONETO VI

Esta en forma elegante, o peregrino,
De porfido luziente dura llave
El pinzel niega al mundo mas suaue
Que dio espiritu a leño, vida a lino.
Su nombre, aun de mayor aliento dino,
Que en los clarines de la fama cabe
El campo ilustra de esse marmol graue:
Veneralo, y prosigue tu camino.
Yaze el Griego. Heredo naturaleza
Arte, y el arte estudio, Iris colores,
Febo luzes, si no sombras Morfeo.
Tanta urna, a pesar de su dureza,
Lagrimas beua y quantos suda olores,
Corteza funeral de arbol sabeo.

(Folio 31 vuelto.)

Apéndice núm. 8.

Documentos relativos al cuadro de *La Asunción*, en la Iglesia de San Vicente mártir, de Toledo. (V. págs. 348 y siguientes, lám. 61.)

A. *Peticiones del Greco y de su hijo.*

1.º Dominico Greco digo q V Sª me encargo el Retablo y | adorno del Retablo de Isabel de Oballe y yo me obligue | por escritura a darlo acabado dentro de ocho meses por | precio de mil y docientos escudos de q se me ha librado | quatrocientos q es la primera paga y es así q la segun | da q son otros quatrocientos escudos ha muchos dias q | ha cumplido el plazo y la obra esta muy adelante.

Pido y suplico a V Sª q para q no cese la dicha obra | y yo pueda cumplir con mi obligacion mande se me | libre la dicha segunda paga q en ello recebire | md. | Dominico Theotocopuly.»

El decreto marginal dice: «Informen los señores comisarios | por escrito»—El registro, al folio verso, dice: «Dominico Greco | En 13 de Ag.º 1608.» En todo el documento, no hay de letra del pintor más que la firma.

2.º «Domj^{co} Theotocopuli Vº desta Cidad digo que yo eecho un reta | blo para la capilla de isabel de oballe el qual eecho por | orden de V S^{ia} y le tengo acabado y una de las condiciones | de la escritura es que seaya de tasar primero que se ponga | y le quiero poner

A V S^{ia} pido y suplico mande se nombren tasadores que se junten con los que yo nombrare que en ello receuire M^{d} | Domj^{co} Theotocopuly.»

El decreto marginal dice: «Los s̄s Patrones bean | esta pe-

ticion y la ¿escritura? quel | dho Dominico tiene ffa | y traigan su parezer.»

El registro, al verso, dice: «Dominico Theotocopuli | En 17 de Abril 1613.»

Es el autógrafo, apénd. núm. 4.

3.º «Jorje Manuel Pintor y architeto Digo que | el retablo y demas obra de la capilla de isabel | de oballe que mi Pe estaba obligado a hazer | esta acabada y sentado el dicho retablo

Por tanto a V Sia pido i suplico mande | se haga la cuenta de lo que tengo rezebido | y se me de libranza de lo que se me deuiere | que en ello recebire Md | Jorje Manuel | Theotocopuly.»

El decreto marginal dice: «Los ss Patrones informen | esta peticion» (1).

El registro, al verso, dice: «Jorje Manuel | 13 mzo 1615».

La petición está escrita íntegramente de mano de Jorge Manuel, cuyo carácter de letra ofrece tan absoluta semejanza, casi identidad con la de su padre, que pudiera dar lugar á creer que ambas son de uno mismo.

B. *Referencias al patronato de Isabel de Oballe.*

El contenido de las tres peticiones necesita alguna explicación.

Las guías mas eruditas de Toledo—Parro, el Vizconde de Palazuelos—nada dicen acerca de este punto; pero sábese en la ciudad, y lo acredita el correspondiente escudo, que la capilla de patronato del Ayuntamiento, en la parroquia de San Vicente, es la primera, cerca del prebisterio, por el lado de la epístola, y donde se halla el retablo con el maravilloso cuadro de la *Asunción*, á los cuales, por tanto, no cabe duda que se refieren las súplicas del pintor y de su hijo.

Reservando, hasta disponer de tiempo para ello, el bus-

(1) La lectura de los decretos marginales está consultada con mi buen amigo el distinguido archivero y académico de la Historia D. Antonio Rodríguez Villa, de tan continua y acreditada práctica en esta materia.

car la escritura de que se habla en el primer documento, difícil de encontrar—en el supuesto de que el protocolo en que esté contenida se conserve á causa del gran número de escribanos que entonces actuaban en Toledo, procuré indagar, sin salir del archivo, algunos pormenores acerca de la fundación de Isabel de Oballe, tarea sencilla, por la abundancia de papeles que, sobre la misma, allí se guardan. Y sin pasar del primer cuaderno que vino á mis manos, y en cuya portada se lee: «Toledo Año de 1731. | Patronato de D Isavel de Oballe en | San Vicente de esta ciud», hallé lo suficiente para satisfacer, por ahora, mis deseos. Es uno de los muchos expedientes formados en diferentes épocas, con objeto de averiguar el derecho que asiste á las personas que solicitan las dotes, instituídas por Isabel de Oballe, para contraer matrimonio ó entrar en clausura. De sus testimonios proceden las siguientes acotaciones, que bastan á nuestro propósito.

«... este Ayuntamiento Patron único de las memorias que fundo Isauel de Oballe en la Parroquial de San Vicente desta ciudad...»

«... Pedro Lopez de Soxo marido lex^{mo} que fue de Isavel de Oballe difuntos era pariente de consanguinidad mui cercano de Lope Lopez de Soxo fundador que fue del vinculo y mayorazgo de dicha casa...»

«... Mayorazgo de la casa solariega y Torre de Sojo sita en el Lugar del mismo apellido en el Valle y Tierra de Ayala en la provincia de Alava...»

«... Obras pías fundadas por la dha Isavel de Oballe en el testamento que otorgo en la ziudad de los Reyes (1) del Peru Reino de la nueba España en ocho dias del mes de Marzo de mill quinientos y cinquenta y siete años ante Ju^{n} Frz es.^{no} pp^{co} y del cabildo de dicha ziu^{d} ...»

«D^{n} Ramon Fran^{co} de la Palma y Fonseca Rex^{or} perpetuo y Alg^{l} gral de V S. en cumplimiento del acuerdo antecedente: Dize ha reconocido en quanto han sido conduzentes los papeles pertenecientes á la memoria de Isavel de Oballe, la que en primer lugar llamo p^{ra} patron a Pedro Lopez de Soxo su marido por los días de su vida y para despues la persona

(1) Hoy, Lima.

de su linaje que el señalare juntamente con V S. y en su nombre los dos señores Rexidores que V S. nombrare á quienes en cada un año se diesen quinientos Duc^{s} a cada uno y despues de los días de la persona que así nombrare el dho Pedro Lopez de Soxo fuese patron sola^{te} V S. y en su nombre dhos dos S^{res} Rexidores como se registra del T^{to} de la fundadora en el Ter^{o} quaderno su fecha en la Ciudad de los Reies...»

«... Pedro Lopez de Sojo viudo se caso con Dª Ines de Aguilar en quien tubo a D. F^{co} Lopez de Sojo con quien siguio V S. dilatados litigios p^{a} la cobranza de los 500 Dc^{s} de capital sobre que se hizo la Escritura de Concordia...» que «paso ante Balthassar de Toledo en siete de Diz^{re} de 1592.» Por falta de cumplimiento «V S. acudio a la ciudad de Sevilla... al concurso que se formo de los bienes de D F^{co} »... «la R. Audiencia de Sevilla confirmo que D F^{co} pagase los 500 Duc^{s} de renta...» y «Desde el año 1605 se halla empezada á cumplir la voluntad de la testadora».

¿Entraba en tal voluntad el que se hiciese el retablo de la Capilla? Cuando tenga tiempo trataré de averiguarlo, buscando la copia del testamento. Lo cierto es que, hasta después de 1605—por fortuna para el arte—el Ayuntamiento no pudo disponer nada sobre ello.

Apéndice núm. 9.

Documentos referentes á la obra de la Casa Consistorial de Toledo.

Forman dos grupos. Uno, perteneciente al siglo XVI, y otro, al XVII. El interés del primero consiste en que nos descubre al verdadero autor de la traza y diseños de dicho monumento, que viene atribuyéndose al Greco por casi todos los escritores; y el del segundo, en que nos explica el motivo que ha podido haber para tan general cuanto equivocado supuesto.

Los publiqué en *La Lectura*, Madrid, núm. 53, Mayo 1905, y como no se refieren directamente al Greco, no hay para qué reproducirlos en este sitio.

No sólo por inéditos, dije allí, sino aun por desconocidos los tengo: pues, de lo contrario, es seguro que el señor Conde de Cedillo, en su erudito discurso de entrada en la Academia de la Historia (Junio 1901), trabajo de conjunto el más reciente que conozco sobre «Toledo en el siglo XVI», los hubiera utilizado para rectificar la falsa atribución de que acabo de hablar.

Ignoro quién la haya inventado. Los contemporáneos y los inmediatos continuadores del pintor: Pacheco, Jusepe Martínez, el Doctor Pisa, en su *Descripción de Toledo* (1605), el licenciado Pedro de Herrera, en su *Capilla del Sagrario* (1617), no lo mencionan. Palomino guarda igualmente silencio: y la primera vez que lo encuentro es en Ponz.

«Se habló—dice—de la Casa del Ayuntamiento inmediata al Palacio Arzobispal, y le pagué la noticia de su fachada con decirle que la fábrica del Ayuntamiento, de gentil y elegante arquitectura, era obra de Dominico Greco, que por tal la tenían los inteligentes... (1)». De esa opinión de los *inteligen-*

---

(1) *Viaje de España:* t. I, carta 5.ª, pág. 203.

tes, recogida por Ponz, me inclino á creer que proceden las demás uniformes repeticiones, desde Llaguno y Cean Bermúdez hasta Ford, Parro, Cuadrado, el Vizconde de Palazuelos y el universal Bädeker. Amador de los Ríos, en su *Toledo Pintoresca*, pág. 145, con más acierto, como veremos luego, atribúyela á Jorge Manuel, ó porque algo descubriera en sus eruditas investigaciones, ó por creer al hijo más indubitado arquitecto que al padre. Caveda, por último (*Historia de la Arquitectura*, pág. 479), el de superior prudencia en este caso, se limita á decir que «no se sabe de quién es» la obra.

Buscando en el Archivo municipal de Toledo, el fundamento de tales opiniones, encontré al verdadero autor de las Casas Consistoriales. En un volumen, que se guarda en la tercera estancia, y que lleva por título: «Escripturas de la ciudad desde el año de 1584 hasta el de 1645», hay, al final del mismo, una parte, que dice: «Obras del Ayuntamiento». Las hojas están sin foliar y el tejuelo, equivocado; pues las escrituras que el tomo contiene datan, por lo menos, de 1575. Los documentos correspondientes á esta última parte, la de las obras, única que ahora nos interesa, son veintiocho y ni están numerados, ni cosidos cronológicamente. Se puede hacer de ellos tres grupos. El principal y de mayor interés, está compuesto por tres autógrafos de Juan de Herrera, que deben constituir la cabeza de todos los restantes. El segundo lo forman contratos, obligaciones y fianzas de maestros de cantería, de herrería, de carpintería, soladores, cerrajeros y madereros, hechos desde Febrero de 1575 á igual mes de 1576, para la la construcción de la fachada principal del Ayuntamiento. El tercero es de igual clase, pero corresponde á Mayo y Junio de 1580, y se refiere á las fachadas laterales del mismo edificio. En la forma que acabo de indicar, es como debieran ordenarse.

Los tres autógrafos de Herrera, que constituyen el primer grupo, llevan estos epígrafes:

1) «Los disinos que a hecho Juan de herrera Para las casas De Ayuntamiento de | la ciudad de Toledo son los siguientes

2) «La costa que paresce podra tener toda la fabrica de las casas de | Ayuntamiento de la cibdad de Toledo es la siguiente .

3) «Cosas que se deuen aduertir para la buena execucion de la obra que la ciudad | de toledo haze en sus casas de ayuntamiento.

No tienen fecha estos documentos, pero no pueden ser posteriores á 1575, si se considera que, como antes se dijo, á ese año pertenecen las escrituras de contrato y obligaciones del segundo grupo, el cual debería encabezarse con una que dice: «Las condiciones y orden como se ha de hacer y fundar | la obra de canteria de la delantera y fachada de las cassas | de Ayuntamiento desta ciudad de T^do^ son las siguientes.» Ocupa el documento cuatro hojas completas por ambos lados; y, al final, hay escrito, de otra letra, lo siguiente: «Aqui no se trata de las condiciones del paseo por q̄ se | a de hazer despues q estubiese hecha la delante | ra porq̄ haria gran destorbo y se perderia el paso.»

Las últimas escrituras de este grupo, correspondientes ya á 1576, toman su origen en el documento que lleva por título: «La esquina del Ayuntamiento,» y que comienza así: «Muy Illrs. Sers. | Las condiciones con que se an de encargar de las piedras y sillares q̄ | son menester para la esquina de la torre de la delantera del | Ayuntamiento de Tdo son las siguientes y asimismo de los demas | sillares suelas y fajas que para toda la dha delantera y torres fuesen | menester.» Ocupa folio y medio, y se halla, no sólo firmado, sino todo escrito de puño y letra hermosa de Nicolás de Vergara.

Por último, las obligaciones del tercer grupo, fechadas ya en 1580, se desprenden de un escrito encabezado así: «Las condiciones y como se a de hazer los dos lados de las torres de las casas del Ayuntamiento desta cibdad q'an de atar con la delantera del dicho Ayuntamto el un lado mira a la calle del pozo amargo y el otro a las casas arçobispales Estos dos lados destas dichas torres se conciertan ahora de nuevo con Franco de bargas maestro de canteria que aestos no estaua obligado el dicho Franco de bargas en el destajo que tiene de la delantera del dicho ayuntamiento.» Trascribo su primera cláusula, porque confirma una vez más el objeto principal de este apéndice. Dice: «Primeramente que el dicho Franco de bargas vaya | prosiguiendo los lados de las dos torres de la | manera q'esta empesçado hacer y conforme | a la traza q' de las dichas torres esta hecha y | firma-

da de Juan de herrera maestro mayor | de las obras de su mag^{tt}.»

La obra debió llevarse con lentitud; pues en los primeros años del siglo XVII, es decir, antes de 1605 en que está impreso su libro (1), el Doctor Pisa habla de ella del siguiente modo: «Del tiempo de Juan Gutierrez Tello Corregidor quedo començada y no acabada de labrar vna delantera muy soberuia de piedra tosca, por la parte que cae a la plaza con verjas de piedra torneadas; y debaxo deste lienço ay nueue casas pequeñas para que siruan de escritorios públicos para los escriuanos del numero. En los portales que caen encima destos escritorios solian hazer audiencia de causas ciuiles el Alcalde mayor y el de Alçadas y los alcaldes ordinarios, cada día á las horas señaladas.»

Es la referencia (no puede llamarse descripción) más antigua que conozco del Ayuntamiento de Toledo, en la parte que proyectó Juan de Herrera, y por ella sabemos claramente que, cuando Pisa escribía, á juzgar por el tiempo del verbo que éste emplea, tal vez hiciese bastantes años que se hallaba parada.

Llegado á este punto, largo tiempo estuve creyendo que, á pesar de la opinión de los *inteligentes*, recogida por Ponz, ni el Greco ni su hijo habían intervenido jamás en las obras del Ayuntamiento de Toledo, hasta que pude ver en el archivo municipal, juntamente con el autógrafo de Dominico, los de Jorge Manuel Theotocopuli. Prueban estos últimos que su autor estuvo encargado de continuar, en calidad de maestro contratista, por los años de 1613 y 14, la construcción de la Casa consistorial, habiendo sido probablemente él quien la llevó á su término, ocurrido en 1618, y ponen de manifiesto que, aunque infundado, algún motivo tuvieron los *inteligentes* para atribuir al Greco ó á su hijo la arquitectura del Ayuntamiento de Toledo.

Los autógrafos son siete (números 1, 2, 4, 5, 6, 7 y 11. V. *La Lectura*, l. c.). En el núm. 3, no hay de Jorge Manuel más que

(1) «Descripción de la imperial ciudad de Toledo y Historia de sus antigüedades y grandeza y cosas memorables... Primera parte. Compuesto por el doctor Francisco de Pisa»... Año 1605. En Toledo, por Pedro Rodríguez, pág. 33.

la firma. En cambio, el núm. 5, aunque no es petición suya, está todo escrito de su puño y letra; excepto el encabezamiento y la rúbrica. El núm. 6 nos ha parecido el más digno de ser fotograbado (Apénd. 5), por el interés que despierta la desventura de la prisión del pobre constructor. Las números 8, 9 y 10 representan la parte contraria al arquitecto, y todos juntos forman un interesante proceso de las difíciles, con frecuencias abusivas relaciones, que, en todos tiempos, han debido existir, tanto de una como de otra parte, entre los maestros contratistas y las corporaciones municipales.

Apéndice núm. 10.

Inscripción del maestro Alvaro Gómez, en la iglesia de Santo Tomé de Toledo, y sobre la cual está colocado el *Entierro del Conde de Orgáz*. (V. págs. 231 y siguientes.)

A. *Copia de la inscripción.*

DIVIS BENEFICIS, ET PIETATI. S

TAMETSI PROPERAS. SISTE PAVLVLVM VIATOR. ET ANTIQVAM VRBIS NOSTRAE HISTORIAM PAVCIS ACCIPE.

D. GONSALVS RVIZ A TOLETO ORGAZI OPPIDI DOMINVS, CASTELLAE MAIOR NOTARIVS. INTER CAETERA SUAE PIETATIS MONUMENTA, THOMAE APOSTOLI QVAM VIDES AEDEM, VBI SE TESTAMENTO IVSSIT CONDI, OLIM ANGUSTAM. ET MALE SARTAM, LAXIORI SPATIO PECUNIA SVA INSTAVRANDAM CVRAVIT, ADDITIS MVLTIS CVM ARGENTEIS, TVM AVREIS DONARIIS. DVM EVM HVMARE SACERDOTES PARANT, ECCE RES ADMIRANDA ET INSOLITA. DIVVS STEPHANVS ET AVGVSTINVS COELO DE LAPSI, PROPRIIS MANIBVS HIC SEPELIERVNT. QUAE CAVSA HOS DIVOS INPVLERIT. QUONIAM LONGVM EST, AVGVSTINIANOS SODALES, NON LONGA EST VIA. SI VACAT, ROGA. OBIIT ANN. CH. M.CCC.XII. COELESTIVM GRATVM ANIMVM AVDISTI, AVDI JAM MORTALIVM IN CONSTANTIAM. ECCLESIAE HUIUS CVRIONI ET MINISTRIS, TVM ETIAM PAROCHIAE PAVPERIBVS, ARIETES, II, GALLINAS, XVI, VINIVTRES II, LIGNORVM VEGTVRAS, II, NVMOS QVOS NOSTRI MORAPETINOS VOCANT, DCCC, AB ORGAZIIS QUOTANNIS PERCIPIENDOS IDEM GONSALVS TESTAMENTO LEGAVIT. ILLI OB TEMPORIS DIVTVRNITATEM REM OBSCVRAM FORE SPERANTES, CVM DVOBVS AB HINC ANNIS PIVM PENDERE TRIBVTVM RECVSARENT PINCIANI CONVENTVS SENTENTIA CONVICTI SVNT ANN. CH. MDLXX, ANDREA NONIO MATRITANO HVIVS TEMPLI CVRIONE STRENVE DEFENDENTE, ET PETRO RVIZ DVRON OECONOMO

B. *Traducción.*

Consagrado á los Santos bienhechores y á la piedad.

Aunque vayas deprisa, párate un poco, caminante, y oye en breves palabras una antigua historia de nuestra ciudad. D. Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de la villa de Orgáz, notario mayor de Castilla, entre otros testimonios de su piedad, cuidó de que la iglesia que ves, del apóstol Tomás, donde, por testamento, mandó enterrarse, en otro tiempo, angosta y mal conservada, se restaurase con mayor amplitud, á sus expensas; añadiendo muchas ofrendas, así de plata como de oro. Cuando los sacerdotes se preparaban á enterrarle, ¡cosa admirable é insólita!, San Esteban y San Agustín, bajados del cielo, lo sepultaron aquí con sus propias manos. Como es largo de contar el motivo que impulsara á estos Santos, pregúntalo á los hermanos agustinos, si tienes tiempo. El camino es corto. Murió en el año de Cristo de 1312. Oiste el ánimo agradecido de los celestes. Oye ahora la inconstancia de los mortales. El mismo Gonzalo legó en testamento al párroco y ministros de esta iglesia, como también á los pobres de la parroquia, 2 carneros, 16 gallinas, 2 pellejos de vino, 2 cargas de leña y 800 monedas de las que nosotros llamamos maravedises, que habían de recibir anualmente de los de Orgáz. Rehusando éstos durante dos años pagar el piadoso tributo, en la esperanza de que con el trascurso del tiempo se oscurecería el asunto, han sido obligados á ello, por sentencia de la Chancillería de Valladolid, el año de Cristo de 1570, habiéndolo defendido enérgicamente Andrés Núñez de Madrid, cura de este templo, y Pedro Ruiz Du rón, ecónomo.

Apéndice núm. 11.

Documentos relativos al Colegio de Doña María de Aragón, en Madrid.

A. *Escritura en que el Greco levanta el embargo que tenía hecho de los bienes de la fundadora.*

«En la ciudad de Toledo veinte y dos dias del mes de Junio de mill y quinientos y nouenta y nuebe años en presencia de mi el scriuano y testigos. El señor dominico greco Pintor residente en esta ciudad y dixo que de su pedimento se enuargaron ciertos juros que la señora doña maria de aragon difunta dexo al tiempo de su fin e muerte. En esta ciudad y en segura de la sierra canpo de montiel y villa de yllescas sobre rentas reales y otras cossas y este enuargo se hiço por mill ducados que por prouision de su magestad se mandaron pagar al dicho señor domenico greco y avn que no a cobrado de la dicha cantidad alguna agora se le pide por los dichos albaceas de la dicha señora doña maria de aragon que alce este enbargo y los que mas tubiere echos en bienes de la dicha señora doña maria para que con doña beatriz puedan los dichos sus albaceas cobrar sus rentas e porque en esto el dicho señor dominico les quiere serbir y dar gusto por esta presente escriptura en la mejor forma que puede e a lugar de derecho sin que por hacerla quede pribado de ussar del derecho o derechos que tiene en qualquier forma. O tubiere contra los bienes de la dicha señora doña maria aora o en qualquier tienpo porque deste derecho y derechos a de usar quando y como le convenga=Otorgo que el alçaua y alçó qualquier enbargo v enbargos que de su pedimiento se avran fecho en los dichos juros y en qualesquier otros bienes de la dicha señora doña maria de aragon y quiere e consiente que se acuda con los dichos juros bienes e rentas e que ansi es-

tubiere echo el dicho enbargo—e quien e como se auia de acudir sino le ubiere echo e pide e suplica a qualesquier justicias e jueces que sean conpetentes desta causa alcen el dicho enbargo que ansi de su pedimiento estubiere fecho para que puedan vssar de los dichos bienes como podian antes que se vbiera echo el dicho enbargo que quan copioso consentimiento que se necesite en todo le hacia e hiço y otorgo y al cumplimiento dello obligo su persona e bienes y en testimonio dello otorgo esta escriptura de la manera que dicha es ante mi el presente escriuano y testigos infrascriptos que fue fecha e otorgada en la dicha ciudad de Toledo el dicho dia mes y año sussodichos y lo firmo de su mano el dicho otorgante yo el escriuano conozco a testigos el señor dotor alonso narbona y diego narbona su padre francisco de ganboa vezinos de toledo.—DOMINICO TEOTOCOPULI.—Passo ante mi Juan de Soria.—Derechos vn real.»

(Archivo de Protocolos de Toledo.)

B. *Algunas partidas de cuentas, sacadas del Archivo de Protocolos de Madrid* (1).

«Cuentas que da Alonso de Arevalo á cuyo cargo está la cobranza de los juros y rentas que dejó D.ª Maria de Aragon pertenecientes al Colegio de N.ª S.ª de la Encarnacion, de la Orden de S. Agustin, de Madrid.»

. . . .

(1597) «Se le cargan 38.600 mrs. que Alonso de Arevalo cobró á cumplimiento de 412.500 mrs. que D.ª Maria de Aragon dejó de renta en cada un año en Segura de la Sierra, y lo restante cobró Dominico Greco, pintor, para su cuenta del retablo que hace para el Colegio de la dicha Sra. D.ª Maria de Aragon.»

(1) Tengo que agradecerlas á la bondad de mi respetable amigo D. Cristóbal Pérez Pastor, á quien tantas y tan valiosas investigaciones debe la cultura patria.

(1600) «Se le reciben en cuenta 2.500 reales que pagó á Dominico, pintor, á buena cuenta de lo que ha de haber por el retablo que hace para la iglesia del dicho Colegio, como consta de la libranza y carta de pago de 20 de Octubre de 1600.»

(1600) «Mas 650.000 mrs. que pagó á Dominico, pintor..... á cuenta de los 65.300 reales que hubo de haber por el retablo que hizo para la iglesia del dicho Colegio, que se tasó en la dicha cantidad..... Carta de pago de 23 de Octubre de 1600.»

(Protocolo de Antonio Fernández, 1601, 1.º)

Apéndice núm. 12.

Documentos relativos á la Capilla de San José, de Toledo (1).

A. *Escritura de concordia entre el Greco y el Patrono de la Capilla sobre el pago del retablo.*

«En la ciudad de Toledo á trece dias del mes de diziembre de mill y quinientos é nouenta y nueue años en pressencia de mi el Scriuano y testigos parecieron el Doctor martin Ramirez clerigo Cathedratico de Theulugia desta Uniuersidad y Patron y cappellan mayor de la capellania que fundó en esta ciudad, la buena memoria de martin Ramirez difunto vecino que fué della de una parte y de otra dominico greco teotocopvli Pintor vecino desta ciudad y dixeron que entre ellos a hauido Pleito ante el visitador general desta ciudad sobre que hauiendose tasado el Retablo que el dicho dominico hico y asentó en la dicha capilla en treinta y un mill y trecientos y veinte y ocho rreales por personas puestas por las partes conforme á una escritura que sobre ello otorgaron al tiempo que el dicho dominico se encargó de la dicha obra ante Pedro Ruiz de Bustos Scriuano del número de esta ciudad en ella á veinte de nouiembre de nouenta y siete. El dicho doctor martin Ramirez pretendia estar muy subido el dicho precio y agrauiado en mucha cantidad del sobre lo qual se hauia de tratar pleito y con él hauian de suceder costas é gastos y por escusarlos anbas partes sean conuenido y concertado y por esta escritura por transacion y concordia se conuienen y conciertan en que el dicho doctor martin Ramirez aprueua y consiente la tasacion hecha del dicho

(1) Han sido ya publicados por el Sr. Conde de Cedillo en su *Discurso de recepción leído ante la Real Academia de la Historia*. Madrid, 1901.

retablo en los dichos treinta y un mill y trecientos y veinte y ocho rreales y promete de no ir contra ella en tiempo alguno pidiendo rretasa ni otro rremedio que le pueda pertenecer que todo lo rrenunció y á quenta de los dichos treinta y un mill trecientos y veinte y ocho rreales el dicho doctor Martin Ramirez tiene pagado al dicho dominico greco honce mill rreales en diferentes ueces, lo qual confessó anssí el dicho dominico greco y sobre la entrega rrenunció las leyes della y excepcion de la non numerata pecunia y tanuien tiene pagado por el dicho dominico greco trecientos y treinta rreales al que uino a tasar la dicha obra desde madrid que esta cantidad tocó al dicho dominico greco y tanuien se encarga el dicho dotor martin Ramirez de pagar luego á francisco de medina lencero mill y cinquenta y tres rreales que le deue el dicho dominico greco y cinco mill y quinientos rreales que le á de dar de contado juan sanchez cota para quien á de dar letra el dicho doctor martin Ramirez y la rresta cumplimiento á los dichos treinta y un mill y trecientos y veinte y ocho rreales que son trece mill y quatrocientos y quarenta y cinco rreales el dicho dotor martin Ramirez se obligó con su persona y uienes de gelos dar y pagar al dicho dominico greco ó á quien su poder ouiere en dos pagas iguales en cada una la mitad que la primera será fin de setiembre de mill y seiscientos años y la segunda y última de allí en quatro messes seguientes que será á fin de henero del año de mill y seiscientos y un año. Y si durante este tiempo el dicho doctor martin Ramirez vendiese la custodia que el dicho dominico greco tiene en su poder que es la que hico para la dicha capilla todo el precio en que la uendiere lo á de rreceuir el dicho dominico greco á esta quenta de los dicho trece mill quatrocientos é quarenta y cinco rreales y la rresta se le á de pagar en las dichas dos pagas como dicho es. Y anbas partes cada vna por lo que toca de cumplir esta escriptura obligaron sus personas y vienes é dieron poder á las justicias que dello deuan conocer á quien se sometieron renunciaron su fuero jurisdicion y domicilio y lo rreciuieron por sentencia pasada en cosa juzgada renunciaron las leyes de su fauor y la que proiue la general renunciacion en testimonio dello lo otorgaron ante mí el pressente Scriuano siendo á ello testigos francisco Pre-

boste y francisco de ganboa y gregorio de la Torre vecinos de Toledo é lo firmaron los otorgantes que yo el Scriuano conozco. Doctor martin Ramirez dominico theocopui. Pasó ante mí, Juan de soria Scriuano público.»

B. *Escritura de pago, según lo convenido en la concordia anterior.*

«En Toledo á catorce de diziembre de mill y quinientos y nouenta e nueue años en pressencia de mí el Scriuano y testigos el dicho dominico greco Theocopoli reciuio del dicho doctor martin Ramirez los cinco mill y quinientos rreales que por esta scriptura le libró en juan sanchez cota para el qual se hauia de dar libranca los quales dichos cinco mill y quinientos rreales reciuio en reales en presencia de mí el Scriuano y testigos desta Scriptura de que doy fee dió dellos carta de pago é lo firmo. testigos francisco preboste y francisco despinossa y andres lopez vecinos de Toledo é lo firmó el otorgante que yo el Scriuano conozco dominico Theotocopoli ante mí juan de soria Scriuano publico.

Yo juan sanchez de Soria Scriuano de su magestad uno de los del número de Toledo fuí á ello presente y en testimonio de verdad lo signé.=Juan de soria Scriuano público *(rúbrica)*.

A continuación hay dos anotaciones de Gabriel de Morales, consignando el pago de las dos partidas de 6.722 reales, en que se convino en satisfacer los 13.445 que quedaron pendientes.»

(Archivo de la Ilustre Capilla de San José de Toledo.)

Apéndice núm. 13.

Documentos relativos al Retabló del Hospital de Tavera, en Toledo.

A. *Escritura de contrato para la construcción del Retablo.*

«En el ospital de señor san juan baptista extramuros de la ciudad de Toledo fundacion del Ill.mo señor cardenal don juan pardo Tauera arzobispo que fue de la santa yglesia de la dicha ciudad y gobernador destos reynos a diez y seis dias del mes de Nobiembre de mill y seiscientos y ocho años ante mi el escriuano publico y testigos infrascriptos parecio el señor dominico Theotocopuli vezino de la dicha ciudad de Toledo y se obligo en fauor del dicho ospital y del señor doctor Pedro Salazar de mendoza su administrador que presente estaua en su nombre a hazer y hara el retablo mayor y colaterales de la capilla mayor del dicho ospital en quanto a fabrica ensanblage escultura dorado y estofado en la forma que adelante dira y con las condiciones y declaraciones siguientes

1. Primeramente el dicho retablo mayor y colaterales se an de hazer por las trazas que estan firmadas del señor administrador del dicho ospital y del dicho dominico y del escriuano infrascripto.

2. Iten que todas las columnas grandes cada vna conforme a su orden saluo las chicas que acompañan los nichos altos an de ser estriadas.

3. Iten que los angeles que staban sobre el frontispicio adorando el cordero y las otras figuras de los remates ande ser doradas y todas las de los nichos fingidas de marmol.

4. Iten que este mismo orden que se a de guardar en el retablo se haya de seguir y guardar en los colaterales.

5. Iten con condicion que el xpo resucitado de la cus-

todia y las armas que estan sobre los altares colaterales an de ser de estofado y las demas figuras que estan en las acroterias an de ser doradas y las que an de yr dentro de los nichos fingidas de marmol=adbiertese que esta custodia esta ya fecha por el dicho dominico muchos dias a y le esta pagada y solo faltan en ella doze figuras de bulto las quales aora se an de hazer fingidas de marmol en los nichos y faltale ansimismo el dorado a la dicha custodia lo qual y las dichas figuras y estofado se encargara de hazer el dicho dominico.

6. Iten que todo el resto del dicho retablo y colaterales a de ser dorado.

7. Iten que an de ser a costa y cuenta del dicho dominico todos los materiales que se gastaren en la dicha obra la qual a de ser toda por su cuenta assi la escultura como el ensanblage dorado y estofado fabrica y todo lo demas de manera que el ospital no le ha de dar cosa alguna de poca ni de mucha importancia mas del precio atassacion como adelante se dira.

8. Iten que la madera oro y lo demas necesario para el dicho retablo a de ser muy bueno como lo pide tal obra y conforme al arte.

9. Iten a de ser por cuenta y costa del dicho dóminico todo lo que fuere necesario para que los dichos retablo y colaterales queden firmes asentados bien puestos y acauados en toda perfection no entendiendose esto de los altares sobre que an de cargar los dichos retablos porque los dichos altares los a de labrar el dicho ospital por su cuenta y costa.

10. Iten que el dicho dominico por su persona a de amaestrar la dicha obra y acabarla y hazerla por la de sus oficiales y no la a de encargar a otra persona alguna pues por onbre tan excelente en el dicho arte a sido escogido para lo suso dicho.

11. Iten que el dicho señor administrador pueda ber y visitar y vea y visite la dicha obra como se fuere haziendo todas las vezes que le pareciere para que si le pareciere aver remission en ella por parte del dicho dominico suspenda si quisiere el dar dineros al dicho dominico a cuenta de la dicha obra segun el orden que en darlos a de aver de que se tratara adelante.

12. Iten el dicho dominico ha de ser obligado y se obliga

a dar acauados el dicho retablo y colaterales de todo punto y puestos y asentados en la dicha capilla mayor del dicho ospital dentro de cinco años los quales an de enpezar a correr y contarse desde el dia que el dicho dominico vbiere cobrado la mayor parte de los treynta mill reales que por el dicho ospital se le librara quenta de la dicha obra por primera paga sobre esta ciudad y ayuntamiento de toledo de que a de constar por declaracion por escripto del mayordomo de la dicha ciudad v de otra persona que en la dicha ciudad hiziere la paga en la qual dicha declaracion queda diferido y valga como si en juicio se difiriera.

13. Iten que en cada mes que tardare en asentar el dicho retablo y colaterales cvnplidos los dichos cinco años se ayan de baxar y baxen al dicho dominico de lo que vbiere de aver por la dicha obra treynta ducados por los quales ducados en los meses que tardaren montaren por ellos menos se a dentender y entienda queda obligado e que se obliga a azer la dicha obra y no los a de poder pedir ni cobrar ni el ospital a de tener obligacion a darselos y para que esto ansi se guarde y execute se otorga por la mejor bia que ay y alegacion en derecho.

14. Iten es condicion que acabado el dicho retablo y colaterales antes de asentarse en los altares se an de tasar por dos peritos nombrados por la vna por el administrador del dicho ospital y la otra por el dicho dominico y por lo que las tales personas declararen conformandose ellas se este y pase y no conformandose a de nombrarse vn terzero por el señor dean de la santa yglesia de Toledo estando en la dicha ciudad y no lo estando le nombre el padre preposito de la casa profesa de la conpañia de jesus de la dicha ciudad y por lo que el terzero haciendo como a de hacer officio de tal declarare se a de estar y pasar.

15. Iten de lo que declararen los tasadores nombrados conformandose o no se conformandose lo que declare el tercero no sea de poder reclamar ni pedir retasa por las dichas partes ni algunas dellas ni demasias ni refactiones ni otra cosa alguna y renunciaron el derecho que en su fauor sea por hazer lo contrario.

16. Iten el dicho dominico queda obligado y se obliga a que por diez años la dicha obra no hara quiebra ni bicio y si

lo hiciere a de ser por cuenta y riesgo del dicho dominico el remedio y reparo o lo que se vbiere de gastar hasta que quede perfecto sin quiebra ni vicio alguno. El qual lo a de hazer y reparar luego como subzeda y a ello pueda ser y sea apremiado por todo rigor de derecho,

17. Iten que en caso que el dicho dominico no cunpla lo contenido y que se conterna en esta escriptura por qualquier accidente en vida o en muerte pueda el administrador de dicho ospital poner otros maestros y oficiales que lo hagan y acaben la dicha obra como hallare.

18. Iten quel dicho ospital aya de dar y de luego al dicho dominico treynta mill reales para comprar madera y los otros materiales necesarios para la dicha obra librados en la dicha ciudad y ayuntamiento de Toledo para que se los de y pague luego de mayor cantidad que la dicha ciudad debe al dicho ospital de plazos pasados de las dichas trecientas y veinte e cinco mill y ciento y ochenta y cinco marauedis de tributo en cada vn año que la dicha ciudad paga al dicho ospital el qual a de quedar e queda obligado al saneamiento dellos en esta manera que todo el tiempo que se dilatare la obra dellos se haya de dilatar mas el dicho termino de los cinco años en que se obliga el dicho dominico a hazer la dicha obra demas de lo qual las costas que en la cobra hiziere el dicho dominico an de ser por cuenta y costa del dicho ospital cuyo administrador a de dar luego poder en causa propia para la dicha cobranza al dicho dominico y todos los demas recaudos a contento del suso dicho.

19. Iten que el dicho ospital aya de dar y de al dicho dominico trecientos y veinte e cinco mill y ciento y ochenta y cinco marauedis en cada vno de los dichos cinco años en que se obliga de dar acauada la dicha obra y librados en la dicha ciudad de Toledo para que los cobre de otros tantos marauedis de tributo en cada vn año que la dicha ciudad paga al dicho ospital y la primera renta de año que a de cobrar a de ser la que ba corriendo desde fin de febrero deste año de seiscientos y ocho que el año cunple para fin de febrero de seiscientos y nueue y ansi subzesiue y continuadamente en los quatro años siguientes las dichas trecientas y veinte e cinco mill y ciento y ochenta y cinco marauedis y a de quedar y queda obligado el dicho ospital a la seguridad

y saneamiento dellos y que si a los dichos plazos a que la dicha ciudad paga no salieren ciertos se los yra dando y pagando a el dicho dominico como bayan llegando los dichos plazos en cada vno la cantidad que en el llegare yncierta le saliere con mas las costas que hiziere el suso dicho con la cobranza en caso que haga diligencia para cobrar de la dicha ciudad porque si no quisiere hazer ninguna no a de tener obligacion a hazerlas sino cobrare luego del dicho ospital lo que incierto le saliere y para la dicha cobranza le ha de dar y otorgar luego poder en caussa propia el dicho señor administrador y entregarle los demas recaudos echos a satisfacion del dicho dominico.

20. Iten por quanto la dicha ciudad de toledo deue oy al dicho ospital de corrido del dicho tributo mas cantidad que la que en los corridos libra el dicho administrador al dicho dominico que son treynta mill reales se declara que lo restante que al dicho ospital se deue hasta fin de febrero deste año de seiscientos y ocho le queda al dicho ospital sin que el dicho dominico lo pueda cobrar ni cobre porque precisamente se a de guardar el orden de paga dicho en los dos capitulos anteriores.

21. Iten es condicion que si antes de cabar de cobrar el dicho dominico lo que dicho es redimiere la dicha ciudad el dicho tributo aya de ser obligado el dicho ospital a dar y de al dicho dominico de los demas bienes suyos los dichos trezientos y veinte y cinco mill y ciento y ochenta y cinco marauedis al año desde quando zesare de correr el dicho tributo.

22. Iten es condicion que acabados los dicho retablo y colaterales y asentados en sus altares el dicho administrador del dicho ospital y el dicho dominico sean obligados a llegarse a cuentas y pagar luego de contado la vna parte a la otra y la otra a la otra lo que pareciere deberse conforme a la tasacion y a los marauedis que el dicho dominico vbiere rezibido a lo qual se puedan apremiar la vna parte a la otra y la otra a la otra por todo rigor de derecho y justicia.

23. Iten que el dicho dominico aya de dar y de por sus fiadores para el cumplimiento y paga de todo lo contenido y que se conserua en esta escriptura a que se queda por ella obligado a los señores licenciado domingo Perez de ribadeneyra relator del consejo del Illmo Cardenal arzobispo de

Toledo y dotor gregorio de angulo regidor de su ciudad y Jorge manuel los quales se han de obligar de mancomun en forma en fauor del dicho ospital y ande declarar y declaran como no tienen pedido ni les esta fecho resguardo por el dicho dominico y que en caso que parezca tenerle sea siempre mejor y mas antiguo el derecho del dicho ospital que el suyo contare el dicho parte y sus bienes y que ellos avnque vayan bastando no puedan pedir ni cobrar cosa alguna hasta tanto que se aya cunplido con todo quanto se obligan en fauor del dicho ospital y se le aya dado satisfacion de lo dado por los dichos parte y fiadores.

24. Iten se declara que por falta del dicho cominico por muerte suya v por otro qualquier casso queda encargado y desde luego para entonzes se encarga la dicha obra al dicho Jorge manuel el qual a de subzeder enella en la misma forma que se da al dicho dominico teotocopuli y enel poder en causa propia que a parte se le da oy para cobrar de la dicha ciudad de Toledo en el estado que entonzes todo estubiere y sin enbargo de la dicha mudanza sienpre todos parte y fiadores an de quedar obligados al cunplimiento y paga de lo contenido y que se conserva en justicia haziendo e hazen vnos para otros y otros para otros de deuda y cosa alguna suya propia ansi de presente como para quando lo suso dicho subzeda.

25. Iten por quanto al presente no esta en Toledo el dicho jorge manuel para otorgar esta escriptura quedan por ella obligados y se obligan los dichos dominico y el licenciado domingo perez e regidor gregorio de angulo de mancomun a que dentro de treinta dias el dicho jorge manuel por antel scriuano en bastante forma se obligara al cunplimiento y guarda de lo contenido y que se conserva en justicia y de mancomun con ellos a satisfacion del dicho señor administrador y a ellos sean obligados apremiados por todo rigor de derecho.

Y en esta forma se obligo el dicho dominico teotocopuli como parte obligado y los dichos regidor Gregorio de angulo y licenciado domingo perez de Ribadeneyra que presentes estaban todo lo que dicho es se obligo como sus fiadores y partes obligados haziendo como hizieron de deuda y cosa alguna suya propia todos tres juntamente de manco-

mun y a voz de vno y cada vno dellos y de sus bienes por si y por el todo renunciando como renunciaron la ley de duobus rex debendi y el autentica presente (?) de fide justicia el beneficio de la diuission y execucion y todas las demas leies fueros y derechos que estaban en fauor de los que se obligan de mancomun como en ellas se contiene que no les balgan a guardar hazer y cunplir e pagar todo lo que dicho es que por mi les a sido leydo y si nezesario es otra bez lo an aqui por dicho los dichos fiadores y parte y a que no sera dejado de cunplir por mas por menos ni por el tanto ni por otra niguna razon sobre que renunciaron las leyes del dolo y del engaño y de las justas y medias justas partes como en ellas se contiene que no les valgan ni a alguno dellos so pena que a su costa dellos pueda el señor administrador del dicho ospital dar a gastar lo que dicho es a qualesquier maestros y oficiales que quisiere caros o baratos como hallare y lo que mas le costare al dicho ospital se obligan de se lo pagar con lo que para la dicha obra el dicho ospital vbiere dado y el dicho dominico y el dicho jorge cada vno en su tiempo vbiere recibido y con las costas danos yntereses y menoscavos que sobre lo suso dicho al dicho ospital se le siguiesen y recrezieren por todo lo qual sean executados por esta escriptura y la declaracion del dicho administrador en que diga y declare lo que todo lo suso dicho fuere en que lo dejan y difieren y valga como si en juicio les fuera dejado y diferido bien ansi como por deuda liquida deuida por contrato publico quarentigio de plazo pagado que tray consigo aparejada execucion la qual se siga y prosiga contra ellos y sus bienes y llebe a deuido efecto e asta que le sea fecho entero y cunplido pague dicho ospital con todo lo suso dicho con ellas sin que para ello proceda requirimiento y citacion ni otra diligencia alguna porque todas las nezesarias dan por fechas otodauia pueda el administrador del dicho ospital compelerles y apremiarles por prision y por todo rigor de derecho y justicia a que ayan y cunplan lo que dicho es a que estan obligados quel mas el quisiere y sin apremiarlos al dicho cumplimiento o a coger otros maestros y oficiales o a qualquier cosa dello vbiere el administrador del dicho ospital de enbiar fuera de su ciudad a quien quisiere se obliga de pagar y que pagaran a la persona que en ello en-

tendiere dos ducados de salario cada vn dia de quanto en ello se ocupare de yda estada y vuelta a esta ciudad y por los dichos salarios sean executados como por el principal con solo el juramento de la persona que en ello entendiere en que diga y declare los dias que se ocupare sin que sea nezesaria otra prueba ni averiguacion alguna porque en el dicho juramento queda diferido desde luego y ba fecho como si en juizio lo fuera=y para el cunplimiento seguridad guarda y paga de todo lo en justicia contenido y de cada cossa dello que a ellos toca obligacion en sus personas e bienes reales auidos y por auer ansi bienes muebles como raizes todos parte y fiadores deuajo de la dicha mancomunidad y renunciacion de leyes della.

Y el dicho señor dotor pedro de salazar de mendoza en nombre del dicho ospital como su administrador hazepto esta scriptura en la forma sussodicha y por lo que al dicho ospital toca le obligo a la guarda cunplimiento y paga de todo lo en ella contenido por los plazos y terminos y so las penas y con las condiciones y declaraciones y como de suso se contiene para cuyo cumplimiento guarda y paga obligo los bienes y rentas del dicho ospital avidos y por aver.

Y por esta carta todos los dichos otorgantes dieron poder a las justicias es a saber el dicho señor administrador en nombre del dicho ospital a los que de sus causas conozcan y los demas en salas de su magestad de qualquier partes y especialmente a las de la dicha ciudad de Toledo y renuncio su propio fuero jurisdicion y domicilio de las partes para que por bia executiva e por todo rigor de derecho les compelan y apremien a lo ansi cunplir..... como si a ello fueran conpelidos por sentencia definiva de juez competente contra ellos dada y por ellos cons.[da] y pasada en cosa juzgada e renunciaron qualquier leies fueros y derechos de las dichas partes y especialmente la lei en derecho en que dize que general renunciacion fecha de leies non valga otrosi renuncio el dicho señor administrador por el dicho ospital toda execucion engaño por via de hedad y el beneficio de la rres[tn] in yntegrum testigos que fueron presentes pedro de xueza y bernardo Torlan y juan sañudo vecinos estantes en Toledo y los dichos señores otorgantes a quien yo el scriuano conozco lo firmaron en el respaldo desta carta. Do-

tor gregorio de Angulo.—El Dotor Salazar de Mendoza.—El Licenciado perez de Riuadeneira.—Dominico Theotocopuli. Ante mi miguel diaz scriuano publico.»

B. *Carta de pago de la obra del Retablo, otorgada por el Greco á favor del Hospital.*

«Sepan quantos esta carta de pago vieren como yo dominico Theotolocopuli vesino desta ciudad de toledo obligo y conozco que doy carta de pago al ospital de señor san juan baptista extramuros desta ciudad y al señor doctor pedro salazar de mendoza su administrador en nombre suyo que presente esta de treynta mill reales a quenta de lo que montare e yo vbiere de aver por la obra que esta encargada del retablo mayor y colaterales de la capilla mayor del dicho ospital en lo tocante a escultura ensamblage dorado y estofado en la fianza con[da] en la escriptura que sobrello paso ante el scriuano ynfrascripto a diez y seis de nobiembre del año de seiscientos y ocho y estos dichos treynta mill reales son aquellos que por la dicha escriptura se dixo aberseme de dar librados en la ciudad y ayuntamiento de toledo como en efecto se me libraron en el dicho día por el dicho señor administrador ante el dicho escriuano para que los vbiere de mayor suma que la dicha ciudad deuia y deue al dicho ospital de corridos del zenso que paga la dicha ciudad cada vn año al dicho ospital los quales dichos treynta mill reales el dicho ospital y el dicho su administrador en su nombre me han fecho y hazen pagados en esta manera=tres mill y nouecientos y nouenta e cinco reales y veinte y ocho maravedis que yo reciui y cobre de la dicha ciudad en nombre del dicho ospital en birtud de la dicha libranza y los veinte y seis mill y quatrocientos y seis marauedis recibo de presente de mano del señor administrador el qual dize ser aquellos que oy a prestado al dicho ospital para hazer esta paga el señor dotor gregorio de angulo regidor y vezino desta ciudad de toledo ansi que enesta forma estoy pagado de los dichos treynta mill reales de que me doy por entregado y satisfecho a toda mi voluntad y renuncio sobre el ...... la exepcion de la nonnumerata pecunia y leyes de

la entrega e paga como en ellas se contiene por tanto obligo que de los dichos treinta mill reales doy por libre al dicho ospital y a sus bienes y rentas y al dicho señor su administrador y me obligo a que por mi ni por otro en mi nombre ni por otra persona alguna no le seran pedidos ni parte dellos en tiempo alguno so pena de se los pagar con el doblo y con las costas y daños intereses y menoscabos que sobrello se le siguen y recrezen y la pena pagada o no esta carta sea ...... y obligome a retrozeder mis derechos para la cobra de los dichos veinte y seis mill y quatrocientos y seis maravedis en fauor del dicho ospital por pagarseme como aqui se dize=y para el cunplimiento y guarda de todo lo suso dicho obligo mi persona e bienes y doy poder a las justicias reales que conp^an^ a lo ansi cumplir como por sentencia pasada en cosa juzgada e renuncio las leyes de mi fauor y la general y derechos della y lo otorgo antel scriuano publico y testigos infraescriptos en la dicha ciudad de toledo a diez y nueue dias del mes de mayo de mill y seiscientos y nueue años testigos que fueron presentes juan sanudo y simon gonzalez y bernardo de torea vezinos de toledo y el dicho otorgante que yo el escriuano conozco lo firmaron en el respaldo desta carta.—Dominico Theotocopuli.—Ante mi miguel diaz scriuano publico.»

Del mismo protocolo de Miguel Diaz, en el Archivo de Toledo, he copiado los siguientes documentos, que, por brevedad, no incluyo en este sitio:

1.º Carta de poder otorgada por el Dr. Salazar de Mendoza á favor del Greco, para cobrar á cuenta de la obra del retablo, ciertas cantidades que la ciudad de Toledo adeudaba al Hospital de Tavera, «a diez y seis dias del mes de nobiembre de mill y seiscientos ocho años».

2.º Retrocesión á favor del Hospital, del poder anteriormente otorgado, y obligación á favor del Dr. Gregorio de Angulo, para cobrar las cantidades por él anticipadas para que continuase la obra del Retablo, «a diez y nueve del mes de mayo de mill y seyscientos y nueue años».

3.º Obligación de Jorge Manuel, como fiador de su padre en la obra del Retablo, «a tres dias del mes de henero de mill y seiscientos y nueue años.

Apéndice núm. 14.

Documentos relativos á las pinturas, retablo y fábrica de la iglesia del Hospital de Nuestra Señora de la Caridad, en Illescas.

A. *Sobre el cuadro de «La Caridad».*

(Al margen).—Acuerdo Para Hacer el quadro de la charidad y quitar el de dominico.

«En la villa de yllescas A quince dias del mes de mayo de mill y seisçientos y seis años Los señores doctor Juan de Roxas prioste Fran^{co} Lopes de castro di^{o} de noreña alonso madridano Pedro franco de molina francisco sanchez delgado y diego del valle seises de la cassa y osPital de nuestra señora de la charidad desta dha villa estando juntos en su cauildo como lo tienen costumbre de se juntar Para las cosas tocantes a la dha santa cassa y osP^{l} ante mi el presente escriu^{o} dixeron que atento que en el Retablo que dominico griego Pintor v.^{o} de Toledo Hiço para el altar mayor de la yglesia y capilla desta s.^{ta} casa en que esta puesta la santa ymagen de nuestra señora hiço y Pinto un quadro de la uirtud de la charidad que esta en lo alto del dho Retablo y en el qual Puso el dho Pintor dos figuras y Rostros de personas señaladas y conocidas de la dha ciudad de Toledo con unas lechuguillas grandes abiertas con mucha yndecencia Para el lugar en que esta y porque conviene que el dho quadro se quite Por el dho defeto y otros que tiene y se ponga otro en su lugar de buena mano y qual conbenga Para el dho efeto acordauan y acordaron y cometieron al dho doctor Juan derroxas Prioste que seynforme y busque un buen pintor en la villa de Madrid, y asiente y conzierte con el que Haga y pinte un quadro de la virtud de la charidad muy bueno y qual comvenga Para poner en el dho Retablo a tasacion o en la for-

ma que mas conbenga y se pague de los bienes y hacienda de la dha s[ta] casa y quitando el que esta puesto se pomga y asiente en el dicho Retablo y para ello y lo que en Racon dello se ofrezca hacer le dieron bastante com[on] des[ta] casa y lo firmaron.=Por si y por los que no supieron.—El D.[or] Rojas. D.° de noreña.—Pedro fran.[co] de molina.—A.° de madridano.—Fr.[co] Sanchez delgado.—Ante mi Juan de Arenas esc.»

(Libro de acuerdos del cabildo desta S[ta] Casa que empieza año 1596 y acaba año de 1623, fol. 31. Archivo del Hospital de la Caridad.)

B. *Sobre pago del Retablo.*

(Al margen).—Cadena de oro.

«Hazesele cargo de mill y ochenta y ocho reales en que se vendio una cadena de oro que el hermano Alonso Martinez truxo de valladolid. que se la dio un teatino, la qual dexo a esta santa casa. Un letrado de frixinal y en estos se tasso por el contraste de T[do] y los R° para en cuenta del Retablo dominico griego de que a de dar carta de pago en el libro de la obra.

(Al margen).—Dio carta de p° dominico en el libro de la obra enp[da] de 37.400 ms.

(Libro donde se saben las cuentas de cargo y descargo de los censos y Rentas desta santa cassa de ntra señora de la caridad desta villa de yllescas..... Comienza desde diez y seis de jullio deste presente año de mill y seiscientos y tres años .... Y tiene fin este libro en el año de 1613 en las quentas que se le tomaron de su priostazgo al S.[r] In.° de Bega —(Asiento núm. 125, fol. 57 v. Archivo del Hospital de la Caridad.)

C. *Sobre la tasa del Retablo.*

(Al margen).—A los maestros q̃ vinieron a tantear el rretablo.

«Reçivensele mas en q[a] cuatrocientos y diez y seis rreales. que por un memorial firmado del Hermano alonso martinez gasto y pago a Ponpeo Leoni escultor y a eugenio pa-

tricio Pintor y otros dos ofiziales maestros dorador y ensanblador que se trujeron de la villa de madrid a esta villa, a ver y tantear el valor del Retablo que dominico griego a hecho en que esta la santa ymagen de nrã ssª, Por acuerdo del sr Prioste y seises para sauer el valor del dicho Retablo. para quando se aya de tassar; por combenir anssi al bien y utilidad desta sta casa y los dhos mrs fueron de lo que se dio a los dhos maestros Por su ocupacion y gasto que con ellos se hiço como pareze del dho memorial.»

(Ibidem, asiento núm. 190, fol. 90 v.)

D. *Sobre el pleito del Retablo.*

(Al margen).—Acuerdo sobre el siguimiento del pleito del Retablo.

«En la villa de Illescas Domingo veintey cinco dias del mes de Sseptiembre de mill y seiscientos y seis años Los señores doctor Juan de Roxas Prioste francisco lopez de castro diego de noreña alonso madridano francisco schz delgado Pº franco de molina y diego del valle seises de la cassa y osPital de nuestra señora de la charidad desta dha v.ª ante mi el presente escriuano estando juntos en su cauildo como lo tienen de costumbre para tratar Las cosas y negocios tocantes a la dicha santa casa y ospital dixeron que por quanto esta santa casa y osPital Prioste y seises della con Lizencia y autoridad de los señores del consejo del Illmº cardenal arcouispo de Toledo concertaron con dominico Teotocopuli Griego Pintor vº de la ciudad de Toledo que hubiese de hacer como hiço un Retablo Para el altar mayor de la yglesia desta santa casa en que esta puesta la santa ymagen de nuestra señora, en la forma y con las condiciones contenidas en la escriptura. que sobre ello se hico y otorgo entre la dha cassa y Pintor. y que auiendose fecho y asentado el dho Retablo y tasadose Por personas Puestas y nombradas Por la dicha santa casa conforme a la dha escriptura. y queriendo la dha casa y osPital Pagar La cantidad en que dho Retablo fue tassado el dho Dominico Griego Pintor no quisso Passar por la dha tassacion que descontrauiniendo a la dha escrip-

tura y contracto se agrauio della y Pidio Retassa del dho Retablo y sobre ello Puso Pleyto a la dha cassa y osPital ante los dhos señores del consejo del Illmo de Toledo, ante quien se sigue y trata y Porque al derecho desta santa cassa combiene que la dha escriptura y Primera tassacion se guarde y cumpla. Por ser justo y conforme a derecho y a lo asentado y concertado con el dho Pintor y si oviese otras Retasas y novedades a esta s.^{a} casa se la Haria notable agrauio y se la siguirian costas y gastos y mucho daño. Por lo qual comviene y es necesario que Por parte della se defienda y siga el dho Pleyto Para el Remedio dello todos unanimes y conformes, acordauan y acordaron que se remita al dho s^{r} doctor Juan de Roxas Prioste Como desde luego dixeron se lo Permiten y cometen y se encargan que con todo cuydado y diligencia en nombre de la dha casa y osPital y a costa. y por quenta de los vienes y Rentas della. siga y saga siguir el dicho Pleyto contra el dho dominico Griego Pintor asi en la ynstancia que al presente se esta como en las demas que sea necesario ante los dhos juizes de Toledo y los demas que convenga que se ponga Persona como por procuradores y otras Personas y todo Lo que en la solicitud y siguim.^{to} del dho Pleyto se gastare con su quenta y Racon Por el dho doctor Roxas y los demas a quien lo encargare se le Reciva en quenta y descargue de la hacienda y marauedis de la dha cassa que son y fueren a su cargo como tal Prioste. y se le pase en las quentas que se le tomaren del dho oficio sin yr Pedimiento alguno por quanto como dho es conviene se siga el dho Pleyto al bien y utilidad de la dha casa y osPital y ansi lo dixeron y acordaron y lo firmaron de sus nombres.= Por si y los que no supieron.—El D^{or} Rojas.—D.^{o} de noreña.—A. de madridano.—Fr^{co} Sanchez delgado.—Pedro franco de molina.—Ante mi Juan de arenas esc.»

(Libro de acuerdos..., fol. 30.)

E. *Cuentas del pleito del Retablo.*

En el citado «Libro donde se saben las cuentas, etc.» aparecen diversas partidas de cargo, por gastos hechos con motivo del pleito. Véase asientos números 76 (fol. 129); 89 (fol. 130

vuelto); 97, por error dice 67 (fol. 131 v. y 132); 143 (fol. 137 vuelto); 152 (fol. 138 v.); 158 (fol. 139); 28 (fol. 173); 35 (folio 173 v.); 44 (fol. 174); 113 (fol. 181 v.) Sirvan de muestra los siguientes:

«97.—Gasto de franco ortiz.—Recibensele en cuenta treinta y seis Rs que dio y pago a Franco hortiz escriuano del ajuntamiento desta villa por el gasto que hizo en la ciudad de toledo que fue por esta Santa Cassa a ynformar a los señores del go de su señoria Ill.ma sobre el pleito que se trata con Domynico greco sobre la obra del retablo y aunque el susodho se ocupo quinze dias se contento con ellos por algun gasto que hizo con el procurador y dros de secreto y cavalgadura que el llevo y no llevo salario ninguno porque no lo quisso y el dho franco ortiz dixo aver Rdo los dhos treinta y seis Rs en dos de abril de mill y ssescientos y seis años dijo que son treinta Rs los que Ro por lo susodho supra.

143.—Pleito del Retablo.—Reciuensele en quenta setecientos y quarenta y un Reales que gasto en seguir el pleito que esta santa casa trata con dominico greco pintor sobre la tasa del Retablo que hico para la iglesia desta santa cassa Los quales gasto con letrados procuradores y secretarios y personas que fueron a solicitarlos a las ciudades de toledo y burgos en los quales entran quatro cientos rs que el Dherno navarro dixo por un memorial auer gastado en el dho pleito en un viaxe que hico a burgos para la vista del pleyto todo lo qual parescio por un memorial que mandosele dho doctor Roxas.

152.—Gastos de hermanos presos en Toledo.—Recibensele en quenta sesenta y cinco Rs que por mano del dicho Juan Mugalo dio y pago a los hermanos navarro y genaro estando presos en dha ciudad por mandamiento del S.r vicario general en la carzel de la ciudad de Toledo y gastos que se hicieron en su prision sobre el negocio y pleito de la tassacion del Retablo.»

F. *Sobre la fábrica de la iglesia, que se atribuye al Greco.*

a) «Lizenzia de los S^{res} del Consejo de la Gobernazion de Toledo, para la fabrica del Santtuario, en que al presentte se venera, nra S^{ra}, de la Charidad de Illescas.»

Es un testimonio del notario Pedro Fran^{co} Sanchez de Conttreras, en virtud de auto del «Liz.^{do} Dn Leon Frñz, de Alday Visitador eclesiastico..... en Illescas a doze de henero de mill settezienttos y diez y nueue años» en el que se certifica «que entre los papeles de esta Audienzia Ay un quaderno queda Principio con vna scrip^{ra} de obligazion otorgada en esta villa de Yllescas ante Ger^{mo} Ramirez ss^{no} a veintte y nueue de Abrill de mill quinienttos y nouenta y dos años entre parttes, de la vna el Liz^{do} Gabriel de Callejera Priostte; y Lorenzo de Sotto; Fran^{co} Lopez de Casttro clerigos; Luis de Leon y Fran^{co} Sanchez Priostes y seises que en dho año heran de la Cofradia Hermita y hospital de nra S^{ra} de la Charidad por si y como tales ofiziales y cofrades; y en nombre de los demas, y dela ottra Juan Quadrado; y Juan Dominguez vezinos de la ziudad de Toledo, maesttros de Arbañileria y carpintteria de la fabrica de la hermita y Santtuario que se hauia de hazer y en ella estta insertta la Lizenzia del thenor siguiente

Lizenzia. Nos el Cardenal Arzobispo de Toledo etc. Por la presente, encargamos a Vos Juan Quadrado e Juan Dominguez vezinos de la Ziudad de Toledo la õbra, de que en la Pettizion escriptta, en las espaldas deestta nra cartta, se haze menzion que se haze y a de hazer, en la casa y õspittal de nra S^{ra}, de la Charidad de la Villa de Illescas, para que la hagais como sea en mas uttilidad y provecho del dho hospital, haziendo conttratto e condiziones con el Priostte e seises del dho hospital conforme a lo conthenido en la dha Pettizion con asistenzia y parezer, de Nicolas de Bergara, maesttro mayor de las Õbras de la nuesttra Santta Iglesia deestta Ziudad.. . . . .

. . . .
dada en Toledo a treze de henero, de mill y quinienttos y nouenta y dos años.....»

(Archivo del Hospital. Papeles sueltos.)

b) Asientos en el «Libro de Quentas que empieza a. de 1596 y acaba a. de 1602.»

«Al maestro que trujo bergara.—Dio a un maestro que trujo bergara que le ayudase en la traça beinte y quatro r^s^.» (Fol. 121 v.)

«Por traer a Nyculas de Vergara.—Con mi carro y mulas truxe de la Ciudad de T.º a Niculas de Vergara maestro mayor de las Obras de la Santa Iglesia de la ciudad de Toledo quando vino a tratar del altar mayor y puertas y ventanas de la dha obra y de volverle a Toledo.—En treinta de Abril de mill y seiscientos años.» (Fol. 184 v.)

c) Cartas del cardenal Arçobispo..... «dada en Toledo a once dias del mes de Julio de mill y seiscientos» para que en «el pleito y caussa que en nro Conssejo pende enttre los herederos de Joan Cuadrado y Joan Dominguez, de la una parte y Vos de la ottra sobre la tassacion De la obra que los ssusso dhos Hicieron enel dho ospital..... se aga la dha tassacion como esta probeydo.....» y..... «dada en Toledo a veinte y dos dias deel mes de agosto de mill y seec.^s^ y quince años» para que los tasadores acudan al Consejo a hacer su declaracion acerca de «la obra que en el hospital de la caridad de la villa de Yllescas an hecho Joan quadrado y Joan dominguez maestros de obras y sus herederos.....»

(Archivo del Hospital. Papeles sueltos.)

En los citados «Libros de acuerdos, cuentas y gastos», aparecen asientos y partidas, interesantes para seguir la historia del monumento, pero que no trascribimos, ya que, según se ve, ni en la traza de éste, ni en su dirección ni ejecución, tuvo parte el Greco.

ADICIONES Y CORRECCIONES (1)

Pág. 4, nota.—A la bondad del Emmo. Sr. Cardenal Arzobispo de Toledo debo el haber podido entrar en el Convento de Santo Domingo el Antiguo, habiendo visto que ni en el coro ni en el trascoro queda señal alguna del sepulcro del Greco. En esta última pieza, y embutido torpemente en el muro lateral del evangelio, bajo un arco de yeso, adornado con labores de renacimiento, hay un hermoso sepulcro de mármol, que debió estar primitivamente exento, de estilo gótico, del siglo XV, con la estatua yacente de un caballero armado. La parte de inscripción que está visible, dice: «onso · senor e | de · Ajofrin · q̄ · Dios pdone fijo · de · Alfonso de Ajofrin · e de donna Ines : de Baroso : este cavalero fue onrado · e | murio el rea...» Nada aparece del nombre de Juan Allones, que debe haberse formado por error de lectura ó de oído. Del Greco, pues, como de Cervantes, se sabe la iglesia, pero no el sitio de ella en que está enterrado.

Pág. 5, y otras muchas veces, se ha escrito: Sampere, en vez de: Sanpere.

Pág. 16.— Al final de la nota, en que se habla de los *San Pablos*, hay que añadir: el del marqués de San Felíz, en Oviedo.

Pág. 19, nota.—El número: 2124 debe ser: 2124 *h*. Y el 105: 103.

Pág. 35, lín. 4.—La palabra: sin, cámbiese por: tiene.

---

(1) Hay que agregarlas á todas las que, según se habrá visto, han tenido ya cabida en el Catálogo.

Pág. 48, lín. 18.—Dice: 25; y debe decir: *La Piedad* (lámina 25).

Pág. 50, lín. 18.—Está escrito: en todo fué singular como en la pintura; y debe escribirse: «en todo fué singular como en la pintura».

Pág. 51, nota.—Repetí, en efecto, personal é infructuosamente la busca, en Simancas, con el auxilio del digno jefe de aquel Archivo, D. Julián Paz y Espeso. El me sugirió la idea de investigar en el de la antigua Chancillería de Valladolid, y á él he debido posteriormente la indicación de que Illescas pertenecía á la de Granada, que es donde debe continuarse la busca.

Pág. 77, lín. 18.—El nombre: Herbert debe sustituirse por: Frederic.

Pág. 98.—Á los ejemplares citados del cuadro, *Escena de género*, de M. Cherfils y del Sr. Navas, deben añadirse los números 105 y 343 del Catálogo (lám. 12 *bis).*

Pág. 149, lín. 26.—A *San Bernardo* hay que agregar: (lámina 22 bis).

Página 183.—La página dice: 138.

Págs. 190 y 191, nota.—A los siete ejemplares citados de *Cristo con la cruz*, hay que agregar el de Bucarest (núm. 362 del Catálogo). El indicado con paradero desconocido debe ser el número 25, del Catálogo.

Págs. 221 y 222.—No sólo Ponz y Cean citan el «borrón para el San Mauricio», sino Amador de los Ríos en su *Toledo Pintoresca*, en 1845, en cuya fecha, por tanto, el cuadro parece que se hallaba todavía en Toledo.—A última hora recibo las fotografías de los cuatro Grecos que, entre los nueve de la Galería Real de Rumanía, no habían sido aún reproducidos, y que S. M. Carlos I se ha dignado bondadosamente hacer fotografiar parà mi conocimiento. *Les Quarente Martyrs* (nú-

mero 364 del Catálogo), no es, en efecto, otra cosa que una réplica de último tiempo, del *San Mauricio;* y conviene por entero, como puede verse (lám. 35 *bis*), con la descripción hecha de la copia que pertenecía en Madrid, á D. F. Brieva, y que hoy posee D. M. Salvatierra. El lienzo parece hallarse muy deteriorado.

Pág. 233.—Tratando de resolver las dudas sobre la fecha en que se pintó el *Entierro del Conde de Orgáz*, he procurado hallar la licencia dada por el Cardenal Quiroga y vista por Villegas. El ilustrado secretario del Archivo General Diocesano de Toledo, D. Ricardo S. Hidalgo, á quien debo mucho agradecimiento, me comunica lo infructuoso de sus investigaciones en la siguiente carta:

«Toledo 3 Agosto 1906. Primeramente se ha registrado el Indice general de expedientes despachados en estas Oficinas arzobispales, y en el cual debía constar la nota del formado por el Cardenal Quiroga, dando provisión y licencia para que se pintara el cuadro del Conde de Orgáz, objeto de nuestra busca. En este índice ó registro general, mirado escrupulosamente desde el año 1583 al 1600, nada se ha encontrado.

Después se han mirado los inventarios de la Parroquia de Santo Tomé; pues, guardándose en ella la admirable obra del Greco, y habiendo sido ésta costeada de fondos parroquiales, parecía lógico figurara el referido cuadro entre las alhajas y objetos de valor registrados en el inventario. Nada, sin embargo, se encuentra, desde 1604, fecha del más antiguo, hasta el del 1814, el cual, en la sección de *Altares* y *Retablos*, describe uno así: «Otro retablo de Yeso, tambien con su mesa y en él colocada la efigie de Nuestra Señora de la Concepción con un quadro grande al lado que demuestra el entierro del Conde de Orgáz.» Esta nota aparece idéntica en inventarios posteriores.

Por último, se han mirado los libros de cuentas de fábrica parroquial, el más largo, pero sin duda, el más seguro de los procedimientos para llegar á término feliz en nuestra interesante busca.

De estos, el más antiguo de los encontrados en estos Archivos, ha sido el que principia en el año 1598, esto es, ca–

torce después de dado el permiso. Mirado cuidadosamente dicho libro, donde con minuciosidad escrupulosa se anotan toda clase de gastos parroquiales, no aparece ninguno relacionado, de cerca ni de lejos, con el celebrado cuadro del Conde, y, al no tener tanto interés en servir á V., se hubiera desistido; pero, en nuestro deseo de proporcionarle alguna noticia, se ha seguido buscando y, por fin, pareció en las cuentas del año 1672 la siguiente nota que copio, aun sin considerarla de gran importancia, con relación á la fecha del cuadro, pero sí para probar que este se costeó y conservó á expensas de la Fábrica parroquial. La nota es esta:

«42 Iten se le pasan enquenta quarenta y siete reales que por librança del Cura se pagaron á Simon bicente de aber linpiado el quadro del Santo Conde y de aber renobado el epitafio consto por dha librança.»

Este Simón era pintor, según consta por la partida 25 de las mismas cuentas.

Sólo nos ha faltado encontrar el libro correspondiente á la fecha de la licencia, que no ha podido ser hallado, á pesar de nuestro interés. En él, seguramente, con todo detalle estarán fecha, precio y causas de la ejecución del cuadro; pero, repito, no lo hemos podido encontrar.»

Así, pues, sólo queda, como dato cierto, que Villegas vió el permiso dado en 1584 para pintar el *Entierro,* y que, en 1586, cuando escribía su *Flos Sanctorum*, el cuadro estaba ya en su sitio.

El lienzo que, á mediados del siglo último, se hallaba en gran descuido, colgando sin sujeción por la parte baja, fué restaurado poco después, bajo la dirección de los señores D. F. de Madrazo y D. Matías Moreno.

Para percibir, por medio de un contraste, toda la fuerza que hay en la concepción y composición del *Entierro*, del Greco, ofrece interés compararlo con el cuadro del mismo asunto, tratado por el pintor del siglo xvii, Sebastián Muñoz, núm. 2.173 *b*, del Museo del Prado.

Pág. 291.—Más datos para calcular la fecha en que debieron pintarse los cuadros de doña María de Aragón.

Una cédula de Felipe II dada en «Heluas de Portugal a 20 de Enero de 1581» dice... «hazemos merced gracia y donacion

a vos Dona Maria de Aragon, para efeto de edificar y fundar el Monasterio o Colegio en un pedaço delos sitios nuestros. . son delos que mande comprar del Monasterio de San Martin, del orden de San Benito y de otras personas particulares cerca de la fuente que llaman de Leganitos».

La inscripción en mármol con letras de oro, en latín y castellano, dice: «Dª Maria de Cordoua y Aragon † a 5 de Setiembre de 1593... sus testamentarios acabaron esta iglesia a 5 de Enero de 1599»...

«He visto un papel original... firmado del Santo Fray Alonso de Orozco que declara... Entramos en esta Casa del Colegio Martes a 3 de Abril de 1590 años. Dixo fray Alonso de Orozco la primera Missa Jueves 11 del mismo mes dia de San Leon Magno y pusose el Sacramento con licencia del Cardenal con mucha solemnidad por mano del Obispo de Cordoua a 16 de Mayo del dicho año.»

Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid... por el Mro. Gil González d'Avila... Madrid... 1623. Págs. 260 y 261.

Pág. 300.—Para más pormenores sobre la Capilla de San José de Toledo, es muy interesante leer el capítulo XV del *Libro de las Fundaciones*, de Santa Teresa: «En que se trata de la fundación del monesterio del glorioso San Josef en la ciudad de Toledo, que fue año de MDLXVIII.»

Pág. 304, lín. 1.ª—Dice: cuyo, y debe decir: cuya.

Pág. 317, lín. 14.—Dice: de, por: del.

Pág. 325, lín. 19.—La réplica de Bucarest (núm. 365 del Catálogo), es igual, salvo las dimensiones, al cuadro de Toledo (lám. 52 *bis*). Excelente ejemplar, sin perjuicio de las restauraciones que en él se notan.

Pág. 332, lín. 20.—Donde dice: 777, debe decir: 165. Esta *Sacra Familía* de la Colección Real de Bucarest (núm. 363 de nuestro Catálogo; lám. 45 *ter*), es casi igual á la procedente de Torrejón de Velasco y que hoy posee en París M. S. O'Rossen (núm. 310, lám. 45 *bis*). Varían los rostros y peinados de la Virgen, del Niño y de San José. El lienzo de Ruma-

nía parece conservarse mucho más puro que el de París. Debe pertenecer á la 2.ª época del pintor, entre 1594 y 1604; y es, sin duda, uno de los más interesantes Grecos de la Galería Carlos 1.º.

Pág. 361.—En el brazo derecho de Laoconte, perteneciente á una antigua réplica del grupo, y descubierto en Roma el año 1906, por el Dr. Pollak, la serpiente acomete también á la cabeza del padre, como en la medalla, en la pintura de Pompeya y en el cuadro del Greco.

Pág. 368, lín. 8.—Después de: Castañeda, debe añadirse: (lámina 12 *bis)*.

Pág. 368, lín. 16.—Posteriormente he tenido noticia del *San Pedro y San Pablo*, núm. 19 del Catálogo.

Págs. 368 y 369.—El *Salvador* (núm. 107 del Catálogo), que consideré perdido, he vuelto á hallarlo, de un modo casual, últimamente, y he podido reproducirlo en la lámina 85 *bis*, que servirá para rectificar la descripción del texto; pues el mundo no lleva cruz, ni está sostenido en la mano de Jesús, sino apoyada ésta sobre aquél. Y así, la semejanza con el de Tiziano no es tan completa.

Págs. 379, 382 y 383.—Datos recientes obligan á hacer una ligera rectificación en el recuento de los *Retratos*.

La serie de los independientes, en sitio conocido, es sólo de treinta y siete. Los identificados, cuya legitimidad no ofrece duda, son diez, y sus réplicas, cuatro. En la enumeración de los mismos debe agregarse: «al Señor de Leiva, un Consejero de Estado y Guerra». Entre los desconocidos (donde debe añadirse: con ó sin identificación atribuida), los clérigos son cuatro, y los caballeros, once.

Pág. 406.—El Sr. Beruete ha visto recientemente el citado *Retrato de un caballero desconocido*, que posee en Londres Sir John Stirling-Maxwell, núm. 347, lámina 121 *bis*, y piensa que «tiene añadida una faja en la parte inferior, donde está la mano, que no es del Greco, seguramente».

Pág. 419, lín. 6.—El número: 18, debe ser: 118.

Pág. 420, lín. 10.—El número: 118, debe ser: 119.

Pág. 444, lín. 24.—Donde se lee: cinco, estará mejor leer: diez.

Pág. 444, lín. 27.—El pectoral no pende de una cadena, sino de una cinta, blanca como el roquete.

Pág. 486, lín. 18.—Dice: espagnoli, por: espagnols.

Pág. 536, lín. 14.—Está escrito: Carlyle, y debe ser: *Carlyle.*

Pág. 538.—Después de Renoir, debe añadirse: en los esquematismos y estilizaciones de Gauguin y Sezame...

Págs. 564 y 565.—Los números 82 y 83, que he visto y fotografiado, hace dos meses, donde indica el Catálogo, acabo de saber que se hallan ya en París, en la Maison Durand-Ruel.

Pág. 611.—El núm. 356 mide 0,59 × 0,49, y lleva, en el último *Inventario general del Museo Nacional de Nápoles*, el número 83934; en el *Inventario*, del Cav. Michele Arditi, 1821, vol. I, que lo atribuía á Clovio, el 156; y en el *Catalogo ragionato della Regia Pinacoteca (lato orientale)* compilato dal Principe di San Giorgio, 1852, el 232. Este dice: «... per Gherardo delle Notti secondo le antiche indicazioni, ma va meglio attribuito a Domenico delle Greche».—El núm. 357 mide 0,58 × 0,86, y lleva, en el actual *Inventario,* el núm. 83948; en Arditi, el 152; y en San Giorgio, el 226. Tengo que agradecer estas noticias, recibidas á última hora, al Sr. Gattini, Director encargado de dicho Museo.

Pág. 639.—Debe agregarse el siguiente libro que ahora llega á mis manos:

Calvert, Albert F.—*Toledo, an historical and descriptive account of the «City of Generations», with over 500 illustrations.* London, John Lane, 1907.—El último capítulo, en colaboración con Mr. C. Gasquoine Hartley, es un corto estu-

dio (23 págs.) dedicado al Greco, avance de una obra que, sobre el pintor, se anuncia en el prólogo. Es notable el contraste que aparece entre el juicio general, á mi entender acertado, y los errores de hecho, especialmente el desconocimiento que acusa la elección de láminas. Entre las 63 que contiene, hay varias de cuadros manifiestamente falsos, y hasta (la 456) de alguna tabla del último estilo gótico.—Como los autores tienen la bondad de nombrarme (pág. 157) al trascribir en inglés textualmente, pero sin indicar el sitio de donde procede, una cita mía acerca del Greco, que tenía por inédita, tal vez no es aventurado suponer que han podido servirse de la parte de mi manuscrito, que hubo de traducirse en Inglaterra.

Pág. 642.—En los estudios de Justi y Constantopoulos debe añadirse: con ilustraciones.

Pág. 646.—En el artículo de Sanpere debe añadirse: con ilustraciones.

Pág. 647.—En los libros de Solvay y Stirling debe añadirse: con ilustraciones.

Pág. 668, lín. 3.—Dice: Cuadrado, por: Quadrado.

Pág. 671, lín. 8.—Dice: frecuencias, por: frecuencia.

POST SCRIPTUM

Impresa la última palabra de este libro, se ha divulgado la profanación artística de la Capilla de San José de Toledo, que, por lo visto, hace tiempo venía fraguándose. Con ó sin ley escrita (lo que ahora empieza á ventilarse), pero contra los más altos ideales que ennoblecen la vida, el patrono del templo, pretendiendo cambiar su condición de tal por la de

dueño, por fin ha arrancado y vendido al extranjero los lienzos de los altares laterales: *San Martín* y la *Virgen* (páginas 299 á 307), mutilando el único santuario de los decorados por el Greco, que aun nos quedaba íntegro.

¡Manes de la última duquesa de Villahermosa! ¡Tú, que sin opulenta fortuna, rechazaste con dignidad millón y medio de pesetas, para que el pueblo español, hambriento de cultura, pudiese elevar su alma, contemplando y custodiando á D. Diego del Corral y Arellano!

En plena siesta veraniega; cerrada la Capilla y cubiertos los altares; en automóvil, y hasta dicen que de noche, se fueron los lienzos... ¡Qué ingenuas precauciones! ¡Cuántos temores vanos!

La vida es orgánica. Y aquella mansa inconsciencia del pobre cura del prólogo no podía ir seguida de lúcida exaltación en el Ayuntamiento y pueblo toledanos; de invencible resistencia contra la venta, y de rápida y eficaz acción diplomática para el rescate, en los poderes públicos; ni de incesante, atronador clamoreo del pueblo, al creer que se le arrebataban su patrimonio secular de vida espiritual y sus más saneados millones de renta futura.

Unos cuantos *ilusos*, que no quieren, al menos, aguantar con mansedumbre el escarnio, y se empeñan *quijotescamente* en despertarnos de esta felicísima modorra, han suscrito un papel en que se dice que Toledo se había adueñado de los cuadros. ¡Adueñarse...! Mentira. ¡Si se hubiese adueñado...!

ÍNDICE

(1) Se olvidó consignar allí, que el proceso en que el G. declara su patria se guarda y se ha consultado en dicho Archivo.

*

CONOCIDOS Y QUE SE REPRODUCEN:

DE REFERENCIAS Y CITAS:

